PIERRE-AIMÉ TOUCHARD

DIONISO
apologia do teatro

O AMADOR
DE TEATRO
ou a regra do jogo

EDITORA CULTRIX
EDITORA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

DIONISO e O AMADOR DE TEATRO

Pierre-Aimé Touchard

Neste volume estão reunidos dois textos teóricos de grande importância para quantos se interessem por teatro: atores, diretores, cenógrafos, críticos, teatrólogos ou simples espectadores. O primeiro texto, DIONISO, *que traz o subtítulo de "apologia do teatro", aborda em linguagem concisa as origens da arte cênica, os gêneros teatrais, a atmosfera trágica e a atmosfera cômica, o teatro da sensibilidade e o teatro de combate, moral e religião, o público e o estilo. Desse texto, disse com muita propriedade Robert Kanters: "É um modelo de meditação sobre o teatro, sua história, seu significado, seu alcance social. O esteta, o sociólogo e o moralista têm cada qual o seu lugar nele. Não se pode mais tentar refletir sobre o teatro no mundo contemporâneo sem ter lido* Dioniso." *O segundo ensaio aqui incluído,* O AMADOR DE TEATRO, *empenha-se em resenhar os elementos constitutivos da "regra do jogo" teatral (para Touchard, o espetáculo de teatro é um jogo travado entre os espectadores da platéia e os personagens em cena), analisando sucessivamente a encenação, a técnica teatral, as personagens, a situação, a unidade orgânica e o estilo, a arte da composição, o ator, os papéis-tipo, lugares e movimentos, linguagem, voz e gestos, cenário e iluminação, e o papel do público. Como se vê, constitui o presente volume uma verdadeira introdução à estética, à história e à técnica do teatro, pelo que tem particular interesse para os estudantes de Arte Dramática.*

EDITORA CULTRIX

EDITORA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

DIONISO: Apologia do Teatro

seguido de

O AMADOR DE TEATRO ou a Regra do Jogo

Obra publicada
com a colaboração da

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: Prof. Dr. Waldyr Muniz Oliva

EDITORA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Presidente: Prof. Dr. Mário Guimarães Ferri

Comissão Editorial:

Presidente: Prof. Dr. Mário Guimarães Ferri (Instituto de Biociências). **Membros:** Prof. Dr. Antonio Brito da Cunha (Instituto de Biociências), Prof. Dr. Carlos da Silva Lacaz (Faculdade de Medicina), Prof. Dr. Pérsio de Souza Santos (Escola Politécnica) e Prof. Dr. Roque Spencer Maciel de Barros (Faculdade de Educação).

CIP-Brasil. Catalogação-na-Fonte
Câmara Brasileira do Livro, SP

Touchard, Pierre Aimé, 1903-
T663d Dioniso : apologia do teatro : seguido de O amador de teatro ou A regra do jogo / Pierre-Aimé Touchard; tradução de Maria Helena Ribeiro da Cunha e Maria Cecília de Morais Pinto. — São Paulo : Cultrix : Ed. da Universidade de São Paulo, 1978.

1. Arte dramática 2. Teatro 3. Teatro (Gênero literário) I. Título. II. Título: O amador de teatro. III. Título: A regra do jogo.

78-0422 CDD-792 -808.2

Índices para catálogo sistemático:

1. Arte dramática : Recreação 792
2. Gêneros teatrais : Literatura 808.2
3. Teatro : Recreação 792
4. Teatro : Retórica 808.2

PIERRE-AIMÉ TOUCHARD

DIONISO

APOLOGIA DO TEATRO

seguido de

O AMADOR DE TEATRO

OU A REGRA DO JOGO

Tradução de

MARIA HELENA RIBEIRO DA CUNHA

e

MARIA CECÍLIA QUEIRÓS DE MORAIS PINTO

EDITORA CULTRIX

EDITORA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Título do original:
DIONYSOS *suivi de* L'AMATEUR DE THÉATRE
© Éditions du Seuil, 1949 et 1952

MCMLXXVIII

Direitos de tradução para o Brasil adquiridos com exclusividade pela
EDITORA CULTRIX LTDA.
Rua Conselheiro Furtado, 648, fone 278-4811, 01511 São Paulo, SP,
que se reserva a propriedade literária desta tradução.

Impresso no Brasil
Printed in Brazil

SUMÁRIO

DIONISO

1. As origens 11
2. Os gêneros 18
3. A atmosfera trágica 24
4. A atmosfera cômica 32
5. O teatro de sensibilidade 42
6. O teatro de combate 52
7. Moral e religião 54
8. O público 67
9. O estilo 80
10. Conclusão 99

O AMADOR DE TEATRO

Introdução 103

I

1. A encenação 115
2. Existe uma técnica de teatro? 120
3. As personagens de teatro 130
4. A situação 138
5. A unidade orgânica e o estilo 155
6. A arte da composição 166

II

1. O ator 179
2. Os papéis-tipo 192
3. Lugares e movimentos 199
4. Linguagem, voz e gestos 205
5. Cenário e iluminação 220

Conclusão: O papel do público 228

DIONISO

Apologia do Teatro

A Gélette

1. AS ORIGENS

O problema das origens históricas do teatro, analisado por tantos teóricos, parece ser, na verdade, um problema bastante artificial.

O fato de um homem genial ou o acaso de imprevista conjunção terem provocado dez séculos mais cedo ou mais tarde a eclosão da arte dramática e a consciência de tal eclosão, dificilmente poderiam explicar-nos as causas profundas do extraordinário desenvolvimento dessa arte e de sua perenidade. O gênio é algo essencialmente social cujo reconhecimento pressupõe uma espera confusa, uma adesão implícita da comunidade. Mais essencial se afigura a pesquisa das eternas disposições do espírito humano para aceitar, para reclamar a satisfação profunda do que tão pobremente denominamos "o espetáculo".

Se eu fosse poeta, afirmaria de bom grado que o segredo da origem do teatro nos é desvendado pelo fogo ao redor do qual se forma o círculo silencioso da comunidade familiar. O teatro não se limita a isso, mas é aí que se revela sua armadilha irresistível: o prestígio do *ato*. Essa chama que baila sem parar, esse ato puro, gratuito, cujo fim não se conhece, basta para prender, cativar a atenção da criança, do homem e do velho. Um jogo colorido, misterioso e sempre cambiante: nada mais é preciso para que sejamos envolvidos. Eis-nos em torno da cena do fogo, retendo o fôlego, segurando nossas poltronas, muito próximos uns dos outros, na obscuridade mágica e fraternal. O ato, eis a exigência essencial de qualquer espetáculo dramático, e bem o sabem o último dos camelôs ou o último dos cantores de sucesso. Foi ele (δρᾶμα *), aliás, quem deu o nome à arte teatral.

* drama (N. T.).

O silêncio de que o cercam oferece outra lição: o espectador deixa de experimentar a necessidade de comunicação verbal com os companheiros, seja por satisfazer-se com um retorno a si mesmo, com um retiro meditativo, seja por sentir-se preso em uma comunhão mais íntima do que aquela que se exprime por palavras. E as duas atitudes são menos contraditórias do que aparentam. A meditação solitária, quando se aprofunda, só pode levar à tomada de consciência de um destino individual, solidário com o destino da comunidade. Além disso, seja como for, importa assinalar, desde já, que essa tragédia muda e irracional, representada na dança do fogo, é suficiente para apaixonar o homem pelo simples fato de alimentar-lhe o silêncio. O teatro pode ser, portanto, apenas um inspirador de silêncio; pode tentar unicamente provocar a meditação silenciosa. "*Fazei que eu seja,* escrevia Claudel, *como o semeador de solidão e que aquele que ouvir minha palavra volte para casa inquieto e acabrunhado.*"

Por esse voto, o artista dramático identifica-se com os demais artistas, pois o efeito de qualquer obra de arte é mergulhar o homem na meditação. Conseqüência elementar e necessária, pedra de toque de toda a obra, e que muitos escritores de teatro, desviados por mil solicitações de uma arte rica e complexa, tendem a esquecer.

O teatro, contudo, também possui forma própria. A carne e o pensamento do homem constituem sua matéria e é pela mediação perigosa dessa matéria flexível e polimorfa que deve expressar-se. A meditação solitária, que se aprofunda numa comunhão mística com a humanidade inteira, torna-se, assim, o efeito de outra comunhão mais direta, mais imediatamente sensível, embora menos misteriosa. O espectador comunga não só *por* esse homem que age no palco, mas *com* ele.

Os sociólogos ensinaram-nos que nas sociedades primitivas existe uma forma de conhecimento irracional, de intuição direta, a qual nomeiam participação. O primitivo admite poder ser simultaneamente ele próprio e outra coisa, ele próprio e seu tótem, ele próprio e o sacerdote que sacrifica aos deuses, e o dançarino que imita o animal cuja reprodução deseja... Naturalmente modificamos tudo isso e, em nome do princípio da não-contradição, recusamo-nos a admitir tais identificações. Mas quem chegaria a negar que, no teatro, já não comungou com a personagem que sofre e ri, de maneira diversa e mais íntima do que pela inteligência?

Assim, o teatro é o objeto e o meio de uma dupla ligação: ligação com a personagem misteriosa que é, ao mesmo tempo, o autor e o ator, e alguém completamente diferente deles, que é o autor, o ator, o espectador e ainda um outro; ligação também com aqueles que o acaso reuniu na mesma sala, com as mesmas angústias e as mesmas alegrias, com aqueles precisamente que não se conscientizaram do fato de serem irmãos e de terem um mesmo destino que os unirá.

Religioso [1] no seu efeito, que, sem dúvida, é a comunhão na tomada de consciência de uma realidade de vida e de uma realidade de morte comuns, o teatro ainda o é por seu privilegiado meio de expressão. Diremos que é igualmente religioso em sua finalidade?

É difícil e perigoso falar nos fins, na missão de uma arte. A experiência mostra que cada um atribui à arte a finalidade que a fé pessoal lhe inspira. Gostaria aqui de desvencilhar-me de qualquer mística *a priori*, de qualquer idéia preconcebida de uma ordem universal e, entretanto, não esquivar o problema dos fins da arte dramática. Na verdade, este me parece mal formulado, se pretendermos procurar uma missão confiada à arte por Deus ou por obscura fatalidade: a solução só nos pode escapar ou revelar-se arbitrária. Mas a questão à qual podemos tentar responder é a seguinte: o que o homem pede à arte dramática, e, se pede aquilo que a arte dramática efetivamente parece trazer-lhe, isto é, a consciência de uma ligação religiosa, múltipla e estreita com os outros homens, não se poderia associar essa necessidade de comunhão a uma necessidade mais primitiva e profunda?

Aristóteles e, depois dele, todos os clássicos afirmaram que a única finalidade da arte dramática é agradar. O termo parece pobre; com demasiada freqüência serviu de escudo a todas as complacências. Na realidade, ele diz tudo: a ação agrada ao homem, do mesmo modo que lhe agrada o sentimento de comunidade; — e não diz nada, porque se limita a adiar o problema. E, sem dúvida, qualquer tentativa de explicação lógica e psicológica apenas continuará a substituir um mistério reconhecido por um mistério velado. Reside aí a arte dos filósofos. Por essa razão, creio ser mais prudente remontar além de Aristóteles, a um desses grandes mitos, tão profundos e tão claros, pelos quais a civilização antiga nos revelou seu segredo melhor que pela linguagem dos sábios.

---

[1] Evidentemente damos aqui ao termo seu sentido sociológico.

O mito de Dioniso foi-nos legado por ele para esclarecer as origens da arte dramática. Dioniso era o deus da embriaguez. Sua mãe, Sêmele, fora seduzida por Júpiter. Ela pediu ao deus que se lhe mostrasse em toda a sua glória, mas o raio e os relâmpagos que o envolviam a consumiram. Assim nasce Dioniso, mergulhado desde o primeiro instante no inexplicável horror da vingança divina, avisado desde o primeiro sopro de que os favores do céu são medidos, de que o amor e o ódio constituem seu quinhão exclusivo e de que o mundo do conhecimento intelectual lhe será para sempre vedado.

As ninfas, as musas e Sileno, o velho bêbado, ficam responsáveis pela educação do órfão. Com sua escolta poética, ele percorre o Oriente, semeando por toda a parte a embriaguez do vinho, da alegria, das flores e da primavera. Depois, de volta à Europa, casa-se, em Naxo, com a infeliz Ariane abandonada por Teseu. Esse deus obsequioso exige, porém, que lhe prestem um culto cujo elemento central é a representação dramática, e sua cólera é terrível contra os que se recusam a celebrá-lo: Licurgo, vitimado pela cegueira; o rei da Trácia, Penteu, dilacerado numa montanha; as filhas de Mínias, transformadas em morcegos, e mesmo as mulheres de Naxo, enlouquecidas a ponto de despedaçarem os filhos recém-nascidos, atestam que, para os mortais, é tão loucamente perigoso desprezar Dioniso quanto querer contemplar Júpiter em toda a sua glória.

Dioniso experimenta assim, desde o nascimento, a embriaguez trágica do desespero; produz o inebriamento alegre do álcool, mas espalha também o surdo êxtase da crueldade. "Era o deus da embriaguez feliz e do amor extático, mas ainda o Perseguido, o Sofredor e o Moribundo... Deus do êxtase e do pavor, da selvageria e da feliz libertação, deus louco cuja aparição deixa os homens em delírio." Os antigos davam-lhe, em geral, a forma de um touro para exprimir não só "a abundância da vida e a fecundidade, como a loucura furiosa[1]".

O deus da arte dramática é, pois, antes de tudo, um deus de excessos, o deus da poesia frenética, da liberação vertiginosa dos sentimentos. Durante muito tempo, pretendeu-se ver nele apenas o deus grosseiro dos prazeres fáceis. Ésquilo, porém, tanto quanto Aristófanes, é seu servidor como todos os que expressaram com alguma veemência e intensa sinceridade o mis-

[1] Cf. Walter Otto: *Dioniso;* Nietzsche, *Nascimento da Tragédia;* e o número especial da revista *Acéphale* (1937): *Dionysos.*

tério apaixonante das exaltações recalcadas. Parece ser esse, com efeito, o que abusivamente podemos chamar "o alvo" do teatro: mostrar aos homens até que extremos podem ir seu amor, seu ódio, sua cólera, sua alegria, seu medo, sua crueldade; dar-lhe consciência de suas virtualidades, do que ele seria num mundo sem entraves no qual não mais interferissem a generosidade e a economia doméstica, a cólera e a moral, o amor e o zelo da reputação, o ódio e o medo do policial. É a visão desse universo, onde o homem poderia enfim revelar-se a si mesmo, que o espectador pede à obra dramática. É a necessidade consciente ou não dessa visão que solidifica, no coração do homem, a paixão do espetáculo: é a ela que procuram satisfazer a criança que brinca de mecânico ou de dona de mercearia, o espectador de Ésquilo que se compadece dos persas, o de Aristófanes que ridiculariza Sócrates, o do Cid que poetiza a juventude, o de Fedra que se entrega à paixão ou o de Bernstein que se sacia com o poder do dinheiro [1].

As filosofias, as religiões, a moral, a política exploram, cada uma a seu turno, a constatação de tal necessidade e tentaram justificá-la. Platão condenava a poesia em nome da moral, que nada tinha a ver com isso. Depois de Aristóteles, cuja teoria de "purgação" interpretavam sem dúvida erradamente, todos os teóricos do teatro perderam-se nas mesmas sendas obscuras da moral, procurando justificá-lo por sua utilidade. Todos os desvios da arte dramática vieram dessa tentativa de submetê-la a uma missão humana, de legitimá-la como se fosse um mal em si, demonstrando que suas conseqüências podiam ser morais.

---

[1] Não só o teatro responde no homem à necessidade de experimentar *livremente* os limites do seu poder, fazendo-os esquecer as censuras da moral, da religião ou de outras leis sociais, mas cada homem se sente tanto mais ligado à arte dramática, ou por ela seduzido, quanto se acha na própria vida mais estreitamente submetido a essas leis, conscientemente ou não. A psicologia do comediante — daquele que se entrega mais totalmente à arte dramática — é particularmente reveladora a esse respeito: trata-se quase sempre de uma personalidade doentia. Ao contrário, os homens de ação, os realizadores, tendem a interessar-se pelo teatro apenas na medida em que o utilizam como instrumento político ou comercial (daí a sua falta de respeito pela arte dramática propriamente dita e por suas exigências de livre manifestação). O ato realizado no palco só adquire valor de ato absoluto, autônomo, aos olhos daquele para quem, na vida, a ação ou certo tipo de ação permanece como um domínio proibido, e cada um de nós, diante de uma peça, emociona-se mais espontaneamente com os atos cuja execução lhe é, na vida, penosa. Dize-me o que amas no teatro e eu te direi em que tua liberdade é cerceada.

Mas o teatro não é, em si, nem um bem nem um mal. É o reflexo, o espelho, a expressão sensível de um fato psicológico, tão pouco discutível, tão irredutivelmente hostil a ser afetado por um signo de moralidade, como o são o instinto de conservação ou as leis da associação de idéias.

Ainda uma vez, esse fato psicológico é a necessidade própria do homem de experimentar sempre os limites extremos de seu poder ou de sua fraqueza, isto é, de seu poder mesmo no mal.

Entretanto, essa necessidade de exercer o poder é apenas a manifestação, na ação, de outra mais profunda, que é a de liberdade. Se o "prazer soma-se ao ato como a flor à juventude", segundo a expressão graciosa de Aristóteles, é porque o ato em si mesmo representa a afirmação da liberdade, e a liberdade sempre foi vista pelo homem como atributo essencial da divindade, quer dizer, como o signo e a condição da perfeita realização da personalidade.

Ora, é evidente que todos nós somos, em algum plano, obstados, "censurados" em nossa liberdade de ação. E é precisamente quando não nos sentimos livres para agir, que a representação do ato sonhado (pelo romance, dança, cinema ou teatro) nos dá a necessária compensação. Mas tal compensação fica incompleta para o leitor do romance ou o espectador de cinema. Essas artes mais enfeitiçam do que libertam: o bovarismo é uma evasão, ou seja, mais do que uma cura, é outra forma de doença. A "purgação" total, vivificadora e sadia, só pode ser alcançada pelo espetáculo "vivido" de uma ação que homens em carne e osso realizam. Nisso reside o milagre próprio da arte dramática, ao qual só se compara o obtido pelas revelações de um tratamento psicanalítico. Em ambos os casos, o homem revela-se a si mesmo pelo sentimento da supressão do que eu chamaria os "obstáculos injustos", isto é, os que não provêm da natureza do indivíduo, e sim de suas corrupções acidentais. Em ambos os casos, o indivíduo sente-se reintegrado na comunidade humana — definitivamente pela psicanálise, mais ou menos momentaneamente pelo espetáculo dramático.

Essa necessidade de reencontrar a liberdade, mesmo provisoriamente, há de durar enquanto durar o homem e por essa razão o teatro é eterno. Eis também porque o teatro só se desenvolve com toda a grandeza em épocas relativamente estáveis, nessas épocas "felizes" em que a Sociedade vitoriosa impõe duramente suas leis ao indivíduo, em que o homem encontra o maior número

de obstáculos (religiosos, políticos, econômicos e morais) aos desdobramentos de uma exaltação espontânea. Mas quando as guerras ou as revoluções devastam um país, liberando imparcialmente aspirações heróicas e instintos assassinos; quando o próprio homem está dilacerado, a arte dramática esmorece ou se prostitui no realismo, isto é, na cópia dos atos reais do homem momentaneamente perturbado.

O valor moral e social do teatro afigura-se assim incontestável, uma vez que essa arte permite ao indivíduo reencontrar a parte de liberdade que deve sacrificar às exigências da vida em sociedade. Espíritos rabugentos dirão talvez que essa compensação, trazida pelo teatro — e por toda a arte, em geral, — não passa de um "ópio", como já se disse da religião. Estou de acordo, com a ressalva de que, apesar de tudo, o ópio é necessário quando o doente está sofrendo muito. E parece não terem chegado os tempos em que uma sociedade ideal permitirá a cada indivíduo realizar livremente seu destino pessoal. Aliás, foi exatamente em virtude de as religiões reconhecerem no teatro um poder de revelação e purgação análogo ao delas, que cada uma se ergueu, por sua vez, contra o teatro. Pretendiam elas ser as únicas a exercer o privilégio da purgação, e o fenômeno da exaltação, provocado pelo espetáculo, só podia inquietá-las, como hoje as inquietam os resultados da psicanálise. Pelo teatro, o milagre se laicizava.

A Função do Teatro

2. OS GÊNEROS

À luz do mito de Dioniso, a história das teorias do teatro surge como uma série de aproximações que passam sempre ao lado da verdade, sem jamais conseguir enfrentá-la. Como o assunto trágico fosse, em si, penoso uma vez que se tratava de excitar o temor ou a piedade, era necessário entregar-se a mil diligências complacentes para conseguir explicar sua inegável atração. Por outro lado, cavava-se um abismo cada vez maior entre a tragédia grega, que mostrava, como diziam, o homem acabrunhado pelo destino, a tragédia isabelina, que libertava em uma explosão anárquica todas as forças boas ou más da alma humana, e a tragédia francesa, belo monumento da psicologia individualista. Parecia que todos se obstinavam, sem razão, em revestir do mesmo vocábulo três expressões muito discordantes da condição humana.

Naturalmente, o contraste revelava-se mais evidente entre a tragédia e a comédia porque a comédia plebéia era considerada apenas como um parente pobre da tragédia, a única na qual se detinha a reflexão dos filósofos. Entretanto, por um paradoxo aparente, o teatro evoluía para a confusão de gêneros. Tragédia e comédia uniam-se, aperfeiçoavam-se, amalgamavam-se sob o nome novo de "drama" ou de "peça" e, freqüentemente, abandonavam numa insípida mistura, seu brilho e razão de ser.

Ora, é tão falso negar a existência dos gêneros quanto procurar hierarquizá-los, desprezando-lhes a origem comum e a finalidade eterna. Quer se trate de tragédia, comédia ou farsa, de melodrama ou ópera, todos têm a mesma finalidade: representar o homem em estado de embriaguez. Eles só se distinguem segundo os diversos tipos de embriaguez, aos quais o espírito humano pode entregar-se.

Entendamo-nos bem, entretanto, acerca dessa palavra embriaguez. Não se trata, evidentemente [1], de uma espécie de divagação anárquica pela qual o homem se deixaria possuir. Há algo de mais profundo, de mais ativo na embriaguez, em todo caso, nesse momento fugitivo do êxtase que precede o abandono total. O homem, sem ter perdido o controle de si próprio, constata, ao contrário, uma espantosa hipertrofia de sua força e perde a consciência dos obstáculos materiais ou morais que se opõem, seja à paixão, seja aos sonhos. Canta sem se preocupar com a opinião, a lei, o policial. Anda no telhado sem ter consciência do perigo. Seus atos parecem-lhe fáceis, espontâneos. Ele é o próprio ato. Tal sentimento de embriaguez, *vista pelo próprio sujeito* — e não do lado de fora — é que deve recriar o teatro, sentimento psicologicamente idêntico ao da exaltação religiosa ou passional, que se origina na consciência aguda de um ato desnudado, purificado.

Tanto na comédia quanto na tragédia, é pela sua presença que se reconhecem as obras-primas e é por ela que estas se encontram. Que é o *Édipo,* senão o ato de sofrer, de ir até o fim, até o limite extremo do sofrimento sem que nenhuma piedade, nenhuma afeição possa atenuá-lo? E Hermione, não se entrega, com essa força estranha da embriaguez, a sua paixão sem freios por Pirro? Polyeucte experimenta o mesmo sentimento de libertação, de súbito esvanecimento do obstáculo, assim que a fé o possui. Tartufo, o Avarento, Volpone prolongam sua hipocrisia e sua rapacidade bem além das possibilidades normais do homem, e a comédia — como a tragédia — termina no momento exato em que irrompem os autênticos representantes de nosso verdadeiro mundo limitado, civilizado, medíocre e poderoso. Até então, os heróis dessas tragédias e dessas comédias só tinham encontrado como comparsas, cúmplices, declarados ou não, e adversários impotentes!

Ninguém pensa em negar que, além disso, a tragédia nos traga piedade ou temor, e a comédia, prazer ou vingança, mas essas são formas diversas de uma única ação dramática, como o automóvel e o avião são meios diversos da mesma ação de

---

1 Veremos tudo o que essas reflexões devem a Nietzsche. Entretanto, não me parece que se possa seguir o filósofo alemão até o fim de sua explicação dualista da origem da tragédia, que uniria o princípio apolíneo da *medida* ao que Dioniso traz de *desmedido.* Creio que isso é alterar, pela preocupação de verdade histórica ou pelo gosto da análise, a explicação de um fato psicológico complexo, mas uno.

transportar. Podemos conjugá-las, misturá-las. Não conseguiremos fazer com que seja próprio do avião rolar por terra, nem que a comédia seja trágica. Mas, nada impede de imaginar que um novo gênero dramático seja um dia descoberto e, se ele preencher essa condição *sine qua non* de porporcionar ao homem o espetáculo de uma de suas faculdades em ação, sem limites e sem freios, nada permitirá recusar-lhe um lugar entre os servidores autênticos de Dioniso.

As longas disputas acerca da oposição entre a tragédia e a comédia parecem-nos assim infinitamente ultrapassadas, bem como sua eventual associação. De fato, é digno de nota nunca ter havido período áureo da tragédia que coincidisse com uma decadência da comédia. Do mesmo modo, a arte dramática desenvolve-se simultaneamente nos dois gêneros. Na Grécia, o mesmo século viu Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, Aristófanes e Menandro. Na Itália, na Espanha, na Inglaterra, na França, mesma coexistência, nos grandes séculos, da comédia e da tragédia que se inspiram, tanto uma como a outra, nas mesmas fontes profundas [1], e cuja ação se completa, se equilibra tão evidentemente que a representação teatral só deixou de colocar lado a lado tragédia e comédia quando o drama, ao uni-las, permitiu a uma única peça ocupar o espetáculo todo.

Os dois gêneros, comédia e tragédia, são os mais simples, os que evoluíram há mais tempo, e os mais duradouros, pela simples razão de que a sensibilidade é a faculdade humana mais simples, a que evoluiu há mais tempo e, provavelmente, a mais duradoura. Prazer e dor, eis a comédia pura, eis a tragédia pura,

---

[1] Já Aristóteles afirmava a origem comum da tragédia e da comédia que, na Grécia, efetivamente não se distinguiam nos primeiros tempos. Quando os diversos elementos dramáticos ao se desenvolverem, especializaram-se, as representações trágicas ficaram ligadas, a pedido do público, aos dramas satíricos. Sabe-se que, na época de Ésquilo, as tragédias faziam parte de um conjunto de quatro peças, a tetralogia, que compreendia sempre, como prólogo ou epílogo, um drama satírico. Tentou-se em vão suprimir esse elemento cômico: os espectadores protestavam, indignando-se com o fato de que, nessas condições, "nada sobrasse para Dioniso". Aliás, enganavam-se ao identificar Dioniso somente com a comédia, como se enganam os que pretendem não haver relação entre Dioniso, suas sátiras, e a tragédia. Mesmo que se tratasse, realmente, de uma tragédia violenta como os *Sete contra Tebas* da qual, segundo Aristófanes, nenhum espectador deixava de sair com "o furor da guerra no peito", ou desses dramas satíricos, que parodiam em tom burlesco a angústia, a miséria ou a soberba humanas, o deus da embriaguez permanecia, visivelmente ou não, como o grande, o único inspirador.

e suas mil combinações apenas vão refletir nossas mil possibilidades de sofrer ou de nos alegrarmos.

Mas, seria um passatempo demonstrar que tragédia pura e comédia pura existem tão pouco quanto prazer puro e dor pura. A angústia trágica dos gregos está toda impregnada de metafísica; a rigidez corneliana arma-se de lógica; a psicologia insinua-se e desenvolve-se em Eurípedes e Racine; a sociedade, os costumes, a literatura, a eloqüência, a religião, a política colorem e determinam, cada uma por sua vez, o elemento afetivo fundamental de qualquer obra dramática. A própria grosseria dos sentidos impõe distinções: há o teatro para os olhos e o teatro para os ouvidos. Quantas escolas se opuseram apenas por uma técnica diferente da modulação vocal, do cenário, do movimento, da plástica, da função da sonoplastia, dos modos de iluminação, da arquitetura da sala!

Acontece, entretanto, que gostamos dos gêneros distintos, mas gostamos deles menos pela tonalidade afetiva definida do que por favorecerem a mais extremada expressão de uma ou outra embriaguez humana. Hugo não se enganava quando reclamava, não a mistura do agradável ao desagradável, mas do sublime ao grotesco. Ora, o sublime não implicava em si o triste, nem o grotesco, o alegre: ao contrário! Representavam somente certa exaltação da beleza física ou moral e da feiura. A questão da mistura dos gêneros não se levanta nos termos propostos, por exemplo, por Voltaire que censurava às "farsas monstruosas" de Shakespeare o fato de se submeterem à "moda, tão extravagante e tão vergonhosa para o espírito humano", de unir "gracejos de homens grosseiros" ao "sublime dos heróis" [1]. O gênero, longe de definir-se exclusivamente por seu caráter de alegria ou de tristeza e pela natureza do sentimento que desperta,

---

1 Cf. seu Prefácio do *Cid:* "Em todas as tragédias espanholas havia sempre algumas cenas burlescas. Essa moda contaminou a Inglaterra. Não é apenas nas tragédias de Shakespeare que se encontram gracejos de homens rudes ao lado do caráter sublime dos heróis. A que atribuir moda tão extravagante e tão vergonhosa para o espírito humano senão ao costume dos próprios príncipes, que sempre têm os bufões a seu lado? Costume digno de bárbaros, que sentiam a necessidade dos prazeres do espírito e que eram incapazes de tê-los; costume que durou mesmo até nossos tempos, quando já se reconhecia sua torpeza. Jamais esse vício aviltou o palco francês; ele se introduz apenas em nossas primeiras óperas que, por não serem obras regulares, pareciam permitir tal indecência; mas logo o elegante Quinault purificou a ópera dessa baixeza" *(Comentários sobre Corneille).*

parece residir sobretudo no *grau de tensão,* de exaltação, triste ou alegre, da expressão dramática. Pouco importa a união do temor à alegria, do grosseiro ao sublime, se nada vier quebrar o que eu proporia chamar de *intensidade* da obra. É possível reunir tudo, misturar tudo, salvo o insípido ao vigoroso, o inerte ao dinâmico [1].

Observemos, aliás, que essa verdade foi sentida, compreendida e mesmo aplicada, senão expressa, muito tempo antes de Hugo vir proclamá-la. O trágico existe em Aristófanes. O temor, tão caro a Aristóteles, provoca a explosão cômica quase tão seguramente quanto a angústia trágica. Nos velhos mistérios, bem antes de Shakespeare e a despeito de Voltaire, a farsa grosseira ombreava com a ingenuidade da exaltação religiosa. Em 1628, prefaciando uma tragicomédia de Jehan de Schelandre, François Ogier já acentuava que o *Ciclope,* de Eurípedes não passava de uma "tragicomédia por um lado, rica de zombarias e vinho, de Sátiros e Silenes; por outro, de sangue e furor, de Polifemo degolado". Depois e até nossos dias, houve um esforço no sentido de afirmar que o teatro clássico é a negação dos princípios professados por esse autêntico precursor do romantismo. Mas, talvez fosse precisamente em Corneille que eu encontraria o exemplo mais decisivo dessa confusão de gêneros. Penso em *Polyeucte* e em Félix, esse indiscutível personagem de comédia que Corneille introduz no próprio coração da mais elevada das suas tragédias [2].

---

1 Além do mais, seria preciso naturalmente ressalvar que, *por contraste,* o insípido pode adquirir certo vigor de oposição, o inerte, certo dinamismo.

2 Para os que duvidarem, citarei apenas o seguinte fragmento da cena V, do ato III. Félix ordenou a morte de Nearco, que foi executado. Uma conversa com Paulina confirma que Polyeucte deverá ser igualmente sacrificado. Em volta de Félix, há apenas sangue e desconsolo. Paulina, torturada, acaba de fazer um apelo inútil à piedade de Félix. Ele a expulsa e, a sós com seu confidente Albino, interroga-os sobre a atitude de Polyeucte durante a execução de Nearco:

Félix: Et l'autre
Albin: Je l'ai déjà dit, rien ne le touche.
Loin d'en être abattu, son couer en est plus haut
On l'a violenté pour quitter l'echafaud.
Il est dans sa prison où je l'ai vu conduire;
Mais vous êtes bien loin encore de le réduire.
Félix: Que je suis malhereux!
Albin: Tout le monde vous plaint.
Félix: On ne sait pas les maux dont mon coeur est atteint, etc.

Talvez não fosse útil determo-nos nesse problema dos gêneros, que parece resolvido para a maioria dos contemporâneos, no sentido em que aponto, se certa inquietude, aliás justificada, acerca do valor do teatro atual, que pratica normalmente a confusão de gêneros, não ameaçasse trazer de volta discussões vãs e perigosas em favor de um retorno à comédia pura ou à tragédia pura. Ora, se parece verossímil que tal tentativa teria como feliz conseqüência uma tomada de consciência mais clara das necessidades de *estilo* de uma obra dramática, seria lamentável que uma vez mais se confundisse um meio passageiro de reerguimento com os próprios fins da arte dramática. A tragédia, a comédia ou a farsa, livres das facilidades em que a peça contemporânea tende a perder-se, podem ser propostas momentaneamente a nossos jovens autores de teatro como um alvo de pesquisas fecundas; seria imprudente e falso pretender que representem tipos eternos, definitivos e exclusivos da expressão dramática.

[Félix: E o outro?

Albino: Já o disse, nada o atinge.
Seu coração longe de se ter abatido, ergue-se mais alto
Forçaram-no a deixar o cadafalso.
Está na prisão para onde vi que o conduziram;
Mas, estais muito longe ainda de tê-lo rebaixado.

Félix: Como sou infeliz!

Albino: Todos vos lamentam.

Félix: Não conhecem os males que atingem meu coração, etc.]

A mediocridade de alma daquele que só pensa em lamentar a si mesmo é aqui verdadeiramente "cômica".

René Bray, em seus dois trabalhos *(Formação da doutrina clássica na França* e *A tragédia de Corneille perante a crítica clássica)*, mostrou com muita inteligência a oposição entre as teorias clássicas e as obras que hoje chamamos de clássicas.

3. A ATMOSFERA TRÁGICA

Daqui por diante, portanto, que se veja no fato de eu falar em tragédia, comédia e outros gêneros comumente admitidos, apenas uma coerção de linguagem imposta pela tradição, e de modo algum pela aceitação da realidade de formas limitadas e invioláveis.

Mas, se podemos dizer que tanto a tragédia como a comédia não existem tal como as quiseram definir, nem por isso deixamos de sentir a presença de uma atmosfera trágica ou de uma atmosfera cômica.

Como definir essa atmosfera? Falei, há pouco, em *"tensão dionisíaca"*. Mas, precisaria aprofundar e esclarecer tal noção.

Repitamos ainda que não se deve procurar uma explicação nem na forma, nem no próprio assunto da peça. Pouco importa que o desfecho seja feliz ou infeliz, que os personagens sejam os grandes ou pequenos deste mundo, que os acontecimentos, postos em ação, sejam consideráveis ou fúteis. Nada disso tem importância *em si*[1]. *Aquilo que faz a atmosfera trágica não é a peça, é o espectador; o que conta não são os personagens em si, seus atos em si, mas suas relações com o espectador.*

Dirão que tudo isso é evidente: as regras só foram estabelecidas a partir da experiência das reações do espectador. Certamente, mas pouco a pouco só consideraram as regras, esqueceram o espectador; esqueceram-se de que o teatro era apenas um espelho e que o sucesso dependia, unicamente, da maneira pela qual o espectador se reconhecia nesse espelho. Aristóteles falara de uma *imitação da natureza* e dava à palavra natureza um sentido muito mais amplo do que lhe atribuiu a maioria de seus

[1] Ainda que essas tradições se justifiquem, como veremos em seguida.

comentadores, mas, isso adequadamente colocado, perdeu-se na lógica formal.

Ora, as relações entre a imagem apresentada pelo espelho e o espectador só podem ser compreendidas nestas duas situações extremas: o espectador nela se reconhece inteiramente, com ela se identifica ou, ao contrário, recusa essa identificação, renega qualquer semelhança, qualquer traço comum. No primeiro caso, nasce a atmosfera trágica em toda a sua pureza; no segundo, a atmosfera cômica. Um implica em adesão, compromisso, identificação; o outro, em libertação, ruptura, alívio.

Chamo de *tensão dionisíaca* a esse estado em que o espectador, seja por identificação, seja por desejo de ruptura, se sente tão intimamente ligado ao destino dos personagens que perde a consciência de que esse destino não é o seu. Naturalmente, poucas vezes essa consciência é tão nítida como quando se trata da morte, nosso destino comum. Isso explica que a idéia de morte se associe à de tragédia, mas todos sabem que a morte também é assunto da farsa. A verdadeira oposição consiste no fato de que, no primeiro caso, a morte é *minha* morte; no segundo, trata-se apenas do outro, e não somente me recuso a ser levado por ele na aventura humana como, o que é mais importante, tenho prazer em olhar o monstro a sangue frio, em considerar apenas a aparência, despojada de qualquer interpretação metafísica.

Em definitivo, pois, a atmosfera trágica existe desde que me sinto como sujeito na ação que se representa.

Aliás, a maioria das regras, das definições apresentadas depois de Aristóteles, supõem, se as aprofundarmos, se lhes procurarmos o princípio, o reconhecimento implícito dessa proposição.

Comecemos pela definição mais célebre, a de Scaliger, que influenciou toda a estética de nosso século XVII. Ela parece ser, à primeira vista, a que mais se opõe à nossa. "*A tragédia,* diz ele, *é a imitação, por meio da ação, de um destino ilustre, com desfecho infeliz, em estilo elevado, em verso.*"

Quanto à teoria aristotélica da *imitação,* aqui retomada e cujo sentido tantas vezes enganou o século XVII, não é necessário insistir. Concerne mais à própria definição de arte do que a de tragédia, e todos concordam em admitir que Aristóteles não tinha absolutamente em vista uma imitação servil da reali-

dade, mas ao contrário, a expressão total da natureza humana, tanto em suas virtualidades quanto em seus atos reais.

Perguntamo-nos antes por que os sábios exigiam que a tragédia pintasse um *destino ilustre*. Trata-se de uma armadilha psicológica bastante ingênua: é mais fácil reconhecer-me no meu superior que no meu inferior e, certa ou erradamente, uma situação elevada surge sempre para mim como possibilidade maior de afirmar minha personalidade.

Depois de Beaumarchais e Diderot, o século XVIII, por razões que nada têm a ver com a arte (moral ou política), tentou — sem êxito — romper com a tradição, levando à cena personagens de segundo plano, "burgueses". A ruptura, aliás, não era tão acentuada quanto o afirmavam os teóricos do *drama burguês* (pois esses pretensos "iguais", colocados em cena, só o eram em relação a um pequeno número de cidadãos). Os românticos, que possuíam um sentimento profundo, mas irrefletido, do teatro, detiveram-se apenas teoricamente em considerações dessa ordem e, em seus dramas, pilharam sem escrúpulos os anais dos grandes homens.

Entretanto, a evolução das idéias e dos costumes permitiu, pouco a pouco, conceber o sinal de uma verdadeira superioridade, fora da classe social; a partir de então, surge como singularmente acidental a necessidade da tragédia de só colocar reis em cena [1]. Contudo, precisamente porque essa evolução política e social prossegue, porque as classes intelectuais são menos nitidamente diferenciadas do que no grande século, nem todos os nossos contemporâneos reconhecem igualmente a mesma grandeza no mesmo objeto. E é assim que certas peças parecem trágicas para uns, sem chegar a comover outros. Por exemplo, o sucesso do teatro de Bernstein, diferente segundo os ambientes, mostra com muita clareza esta verdade: é o espectador quem faz a tragédia, não o assunto e a forma da peça. As peças desse autor só adquirem atmosfera trágica para aqueles que realmente se reconhecem, isto é, reconhecem nos personagens ricos e bur-

[1] Corneille, cuja independência de opinião nunca será reconhecida o bastante, não pretendia de modo algum restringir o uso de personagens ilustres: "Os reis, escreve ele, podem entrar na comédia quando suas ações não estão acima dela. Quando se coloca no palco uma simples intriga de amor entre reis e *quando eles não correm nenhum risco,* nem de vida, nem de Estado, não creio que, embora sejam pessoas ilustres, a ação o seja suficientemente para elevar-se até a tragédia" *(Discurso sobre a arte dramática).*

gueses de seu repertório seres que lhes são superiores [1]. Para os demais, essas pretensas tragédias mostram-se artificiais e tendem ao melodrama.

No dia em que fosse comum admitir que certa pobreza e obscuridade garantem mais liberdade real, independência e força verdadeira do que o dinheiro ou a classe social, a condição ideal do personagem trágico seria a pobreza — não porque em si ela atraísse a catástrofe mais do que a riqueza, mas apenas porque o espectador estaria mais inclinado a identificar-se com o pobre do que com o rico.

A crença na necessidade de um desfecho infeliz é menos facilmente explicável [2]. Talvez nosso autor tivesse cedido à tentação de oferecer aos leitores uma definição fácil, absoluta, matemática. Mas, depois dele, durante muito tempo tal definição foi aceita quase sem discussão. Deve-se tentar compreendê-la, tanto mais que ninguém desconhecia o fato de os gregos nem sempre terem observado a pretensa regra.

Parece-me que a única maneira de defendê-la é a seguinte: a atmosfera trágica existe sempre a partir do momento em que me identifico à personagem, em que a ação da peça se transforma na minha ação, isto é, quando me sinto *comprometido* na aventura que se representa. Um compromisso pessoal só pode ser total. Se digo "eu", é todo o meu ser, todo o meu destino que entra em jogo. Ora, qual será o sinal mais visível desse tal compromisso, senão a morte? senão o que Scaliger chama de "um desfecho infeliz"?

Assim, pode-se encontrar, até na afirmação errônea do teórico italiano, uma confirmação implícita do que designamos como o nascimento da atmosfera trágica. Mas, é preciso salientar tudo o que há de arbitrário nesse princípio da necessidade de um desfecho infeliz. Com efeito, a morte não passa do resultado extremo de um compromisso, que pode encontrar toda a sua força em muitas outras circunstâncias. Observemos que, na maior parte das tragédias que se submeteram à regra do desfecho infeliz, a morte tem um papel apenas secundário. Se Polyeucte é supli-

---

[1] Já que a característica da psicologia do espectador no teatro está apenas em se reconhecer como igual aos que lhe são superiores.

[2] Desde o século XV o princípio fora estabelecido, na Inglaterra, pelo monge Lydgare que desejava "que a comédia comece com lamentações e acabe com alegria, enquanto a tragédia deve começar pela prosperidade e terminar pela desgraça".

ciado, a tragédia já está acabada quando ele se dirige para a morte; que nos importa o fato de Hermione matar-se ou não, no final de *Andrômaca?* A escolha do desfecho obedece, em geral, a considerações que não são essenciais na obra trágica: considerações de moral, política, moda, oportunismo. É o único momento da peça em que o arbitrário não é perigoso em demasia, pois a peça já terminou; ele não é muito mais necessário do que a tradicional evocação das descendências múltiplas, no fim dos contos de fada, ou o ingênuo "Boa noite" que terminava os primeiros filmes.

Mais séria é a reivindicação "de um estilo elevado, em verso". Se a palavra é nosso meio de expressão mais freqüente, é normal que à grandeza do sentimento corresponda certa elevação do tom. Mais adiante, voltarei a essa questão do sentido, tão importante no teatro. Atualmente, não mais acreditamos na possibilidade de um teatro em verso. Nos séculos XVI e XVII, porém, o verso era a expressão clássica de toda linguagem poética, e o que se deve salientar na definição de Scaliger é essa verdade, pouco conhecida entre nós desde os românticos até o feliz advento de Claudel e Giraudoux, segundo a qual a arte dramática é, antes de mais nada, poesia. Aristóteles chegava a dizer que a poesia trágica era a poesia por excelência, superior mesmo à poesia épica. Com efeito, ela é a única expressão não chocante do lirismo, o único caso em que o "eu" não é desagradável: lirismo que não é justamente como o que Nietzsche renegava, nem abstratamente objetivo, nem individualista e estéril, nem mesmo exclusivamente coletivo; lirismo pessoal, como se poderia dizer, pois canta ao mesmo tempo o compromisso do homem e meu próprio compromisso, lirismo metafísico [1] (como todo o autêntico lirismo) que une indivíduo e humanidade num mesmo ato de fé. A atmosfera trágica são homens que se reconhecem, que se reconhecem como tais, que se reconhecem entre si, que se reconhecem na beleza [2].

Incontestavelmente, Aristóteles, de todos os teóricos da tragédia, continua a ser o mais profundo e as adições e correções,

---

[1] Cf. Lessing, *Dramaturgia de Hamburgo:* "Não devemos ir ao teatro para aprender o que faz este ou aquele homem, mas o que cada homem de determinado caráter teria feito em dadas circunstâncias. O objetivo da tragédia é infinitamente mais filosófico do que o da história."

[2] Cf. Nietzsche, *Origem da tragédia:* "A arte é a tarefa mais elevada e a atividade essencialmente metafísica desta vida."

trazidas pelos séculos à definição que ele apresentou no início da Poética, não fizeram muito mais do que obscurecer ou alterar um pensamento extraordinariamente preciso:

"*A tragédia,* escreve ele [1], *é a imitação de uma ação de caráter elevado e completo, de certa extensão, em linguagem agradável graças a recursos de tipo particular, segundo as diferentes partes; imitação que é feita, não por meio de uma narrativa, mas por personagens em ação, e que ao suscitar a piedade e o temor, provoca a purgação própria de tais emoções.*" [2]

Percebe-se como essa definição mistura os aspectos formais aos essenciais. Por razões a que já me referi, os primeiros são negligenciáveis, salvo na medida em que parecem implicar princípios mais profundos. Contudo, apresso-me a observar que, passados mais de vinte séculos, a fórmula aristotélica guarda sua originalidade por manifestar claramente a consciência de que a atmosfera trágica consiste, antes de tudo, em uma relação entre a obra e o espectador: a tragédia *suscita,* diz ele, *a piedade e o temor.* Ela não é trágica pelo que é, mas pelo que provoca. Não encontraremos mais referência a essa idéia fundamental, nem nas definições correntes de tragédia nos séculos XVI e XVII, nem nas definições do drama burguês [3], nem nas do drama romântico. Só faltou a Aristóteles ter pesquisado qual a condição da criação de tal afinidade entre a obra e o espectador, condição que, para mim, reside na possibilidade de identificação do espectador e da personagem. Com efeito, todo o resto da definição se explica e esclarece, desde que se admita essa teoria. Mas tais caracteres pretensamente necessários parecem-nos somente meios — entre outros — e de modo algum exclusivos — de realizar o objetivo único da tragédia.

Ao proclamar a necessidade de a ação da tragédia ser "de caráter elevado", Aristóteles ia muito além de Scaliger, que se limitava ao destino ilustre das personagens. Não se trata apenas de eu me reconhecer em um ou outro dessas personagens, devo

---

1 Trad. Hardy (*Les Belles Lettres,* ed.).

2 E acrescenta: "*Chamo de "linguagem notadamente agradável" aquela que tem ritmo, melodia e canto; e entendo por "recursos de tipo especial" o fato de algumas partes serem executadas apenas com a ajuda da metrificação, enquanto outras, pelo contrário, o são com a ajuda do canto.*"

3 Há pelo menos uma idéia semelhante, a de *emoção,* desenvolvida por Diderot, mas deformada pelo sentimentalismo e moralismo.

ainda reconhecer meu destino no destino delas, meu destino purificado de tudo o que o altera, desvia, rebaixa. A Tragédia é o ato puro, muito mais do que a Comédia: se ela não me oferecesse essa inocência, que Giraudoux admite, como poderia eu cair na armadilha do amor? Pois é preciso amar Édipo, o jovem Horácio [1], Hermione; é preciso que os ame como a mim mesmo... E os amo, não naquilo que foram com sua individualidade, *antes* do desfecho de sua tragédia pessoal; não em seus erros e crimes, mas no ser universal em que bruscamente se transformaram. Assim o inimigo moribundo deixa de ser inimigo para se tornar, por um instante, o testemunho efêmero do sofrimento humano. Há, na vida de cada um de nós, alguns raros momentos de suprema alegria ou de suprema dor, durante os quais somos então, aos olhos dos que se aproximam, os portadores do testemunho humano. Essa revelação, meramente acidental e quase sempre involuntária em nós, é a própria finalidade da existência da personagem trágica.

É infinitamente mais difícil saber se esse sentimento de amor deve ser obrigatoriamente colorido pela piedade e pelo temor. Parece que Aristóteles foi nitidamente influenciado pela lembrança de Édipo [2], mas Giraudoux pode sustentar, sem paradoxo que, na tragédia, o faraó que se suicida, para ele significa esperança; o marechal que trai, fé; o duque que assassina, ternura — primeiramente, porque no momento em que, enfim, o assas-

---

1 O assassinato de Camila pelo jovem Horácio prova claramente até que ponto a morte não é de modo algum essencial à tragédia: com efeito, é nesse momento preciso que a tensão dionisíaca corre o risco de se romper, pois converto-me em espectador e juiz. A morte pode ser, mais do que o riso, inimiga do trágico. (A fragilidade da peça provém, sem dúvida do fato de que Corneille, em vez de nos mostrar o assassinato de Camila na exposição, como um fato do passado, quis fazer dele o momento culminante da peça. Esse crime, que estávamos prestes a aceitar como um dado, recusamo-lo quando nos pedem para vivê-lo com o herói, como se dele fôssemos, nós mesmos, o autor.)

2 Cf. o seguinte trecho de uma carta de Boileau a Ch. Perrault (1700): "Podereis negar que não foi de Tito Lívio, Dom Cássio, Plutarco, Lucano e Sêneca que Corneille tirou seus traços mais belos, emprestou aquelas grandes idéias que o fizeram inventar um novo gênero de tragédia, desconhecido de Aristóteles? Pois é nesses termos, a meu ver, que se deve considerar grande número de suas mais belas peças de teatro nas quais, colocando-se acima das regras daquele filósofo, não pensou, como os poetas da antiga tragédia, em comover a piedade e o terror, mas em excitar na alma dos espectadores, pelo tom sublime dos pensamentos e pela beleza dos sentimentos, certa admiração com a qual muitas pessoas e particularmente os jovens se dão melhor do que com as verdadeiras paixões trágicas."

sino ou traidor agem, esqueço, quando se trata de tragédia verdadeira, meu julgamento acerca do crime para me identificar apenas a *um* homem na situação deles; em segundo lugar, porque tragédia é compromisso e não há compromisso autêntico sem esperança; mas ainda porque procuro na tragédia conhecer-me a mim mesmo, isto é, conhecer-me a mim mesmo em ação, pelo meu ato, e o resultado final do ato preocupa-me muito pouco em comparação ao interesse que o ato me traz. Graças a esse ato, torno a descobrir minha liberdade, a liberdade dos paraísos perdidos. E essa revelação só pode ser positiva e alegre. É provavelmente o que Aristóteles pensava ao falar em "purgação" provocada pela piedade e pelo temor. Realizando no ato, graças à mediação do "ator" — que pratica o ato por mim —, aquilo que, de outro modo, eu só seria virtualmente, sinto-me purificado, liberto de uma incapacidade.

Terminarei este capítulo acerca da atmosfera trágica, retomando o exemplo do *Misântropo*. Por que Alceste me parece trágico? Simplesmente porque sinto que é maior a impossibilidade de me separar dele do que o prazer de renegá-lo. Se me parecesse apenas ridículo, estranho, então sim, seria um herói cômico, e é bem possível que o próprio Molière o tenha visto desse modo. Mas ele é bem mais para mim: sou eu mesmo no ponto a que não posso chegar, no limite de minha sinceridade. Aventurou-se a fazer o que não ousei. Reconheço sua superioridade. Amo-o. Sua experiência é a minha: a atmosfera trágica está criada. Que importa se outras personagens caçoam dele e o desprezam? Elas não conseguem separar-me dele. Podem fazer-me rir: isso não chegaria a romper minha tensão dionisíaca. Pois o riso nem sempre é cômico. Não o é senão quando provoca a distensão, a ruptura. Há um riso da tragédia como há um riso da comédia. O riso de Shakespeare não é o de Molière. Quando a atmosfera trágica está criada, o riso é incapaz de rompê-la ou a peça perderá a unidade, se desfará em vários pedaços. Não há tragicomédia, não há dramas [1]: é o que veremos nos próximos capítulos.

---

[1] Ou, pelo menos, só existem como exercícios de virtuosidade nas quais é, sobretudo, o autor que me interessa. São para o teatro verdadeiro aquilo que a versificação é para a poesia.

4. A ATMOSFERA CÔMICA

Só amamos espontaneamente a nós mesmos e só podemos amar os outros como a nós mesmos. O movimento, pelo qual devo substituir-me ao outro para amá-lo, é o movimento da tragédia: se ele não se produz, realiza-se a única condição essencial ao nascimento da atmosfera cômica. A partir do momento em que a personagem no palco não mais representa a mim mesmo no instante em que vivo, assim que se converte no *outro* (e esse outro que sou eu no passado e no futuro), desenvolve-se a comédia. Seu domínio é ilimitado enquanto continuo a ser um espectador, enquanto não caio na armadilha da caridade, da piedade ou do temor. Ela corre perigo apenas por suas demasias. Deve permanecer sempre aquém da fronteira sútil e móvel que separa a crueldade do amor. Seus horizontes submetem-se estreitamente às flutuações da opinião; eis como, em regimes diferentes, coincidem alternadamente, segundo a violência ou o liberalismo, a comédia de caracteres (a menos perigosa), a comédia de costumes, a comédia política.

Na comédia, portanto, trata-se sempre de um outro que não sou eu ou de um eu que rejeito. No caso, o único compromisso possível é aquele que supõe a vontade de ruptura. Desse caráter fundamental da atmosfera cômica decorrem os demais.

Eis a definição de Aristóteles: "A comédia é a imitação de homens de qualidade moral inferior [1], não em qualquer tipo de vício, mas no campo do risível, que é parte do *feio*. *Pois o risível é um defeito e uma feiura sem dor nem prejuízo.*"

A necessidade de pintar apenas as personagens de qualidade moral inferior explica-se pela mesma razão psicológica que impunha à tragédia personagens superiores aos homens da realidade:

[1] Hobber retomou essa idéia ao definir o riso: uma convulsão física, produzida pelo espetáculo imprevisto de nossa superioridade sobre outrem.

o espectador não se sente tentado a identificar-se com um indivíduo que despreza. Do mesmo modo, compreende-se facilmente que se o vício das personagens cômicas se tornasse excessivo e acarretasse catástrofes reais, a atmosfera da peça seria modificada: eu me identificaria às vítimas, o clima da tragédia estaria recriado.

Entretanto, se não houver vítima digna de interesse, a presença de personagens odiosas, ainda que sejam muitas, não é suficiente para criar a atmosfera trágica, nem mesmo necessariamente para corromper a atmosfera cômica. Stendhal exagerava ao escrever [1] que "o poeta cômico que apresenta o odioso, se afasta da natureza da comédia". Lembremo-nos de *Turcaret* onde Le Sage reuniu personagens cínicas e odiosas cuja crueldade não consegue comover porque só atinge os comparsas. Essa prudência permitiu-lhe, aliás, dar livre curso a sua indignação secreta, embora conservando o tom de alegria superficial e anódina, indispensável à exigida pela autoridade política da época. Um único ser de boa fé, no meio desses piratas, e a piedade e o temor conquistariam os espectadores... e Le Sage seria preso. Em todo caso, porém, o riso é menos franco, quando o caráter odioso das personagens é levado ao exagero: o espectador corre o risco de perder o sangue frio e, por conseguinte, esse conforto interior cujo sentimento é tão necessário à plena expansão do riso.

O mesmo Stendhal parece ter sido singularmente mais bem inspirado em seu *Racine e Shakespeare: "O interesse apaixonado com que acompanhamos as emoções de uma personagem constitui a tragédia; a mera curiosidade que mantém nossa atenção presa a cem detalhes diversos, a comédia."* É a mesma idéia contida naquele velho provérbio espanhol: o mundo é uma comédia para o homem que pensa e uma tragédia para o homem que sente. Com efeito, a personagem cômica é sempre um pouco abstrata, como admiravelmente observou Bergson [2]. Ela é antes de tudo um tipo, um caráter geral e não há nada de surpreendente no fato de o nosso teatro moderno, cujo intelectualismo só tem aumentado, ser sobretudo rico em comédias [3]. (A "peça"

---

[1] Aliás, não sem se contradizer. Alguns dias antes, não enfatizara em *Lembranças de Felicidade,* de Mme. de Genlis, essa "ponta de vaidade, de ódio que convém à comédia"? (*Journal,* I, p. 87.)

[2] *O Riso.*

[3] *Knock* é o tipo exato da comédia para ser vista apenas pelo homem que pensa: o perfeito mecanismo dessa lógica em ação afasta rigorosamente qualquer apelo à sensibilidade.

nove vezes em dez, é uma comédia que ignora a si mesma; falta apenas o risível. E, é nesse ponto, aliás, que ela sempre decepciona, pois se conserva nas meias-tintas, nos matizes. Evita ir até ao fundo dos sentimentos como também das situações. A tragédia clássica francesa, que condenamos por uma abstração, permanecia mil vezes mais comprometida com o concreto, tocava mil vezes mais profundamente nossa sensibilidade do que as invenções dos autores contemporâneos, demasiado sutis, demasiado submissas a essa outra convenção que é o bom senso, demasiado e habilmente calculadas.)

Talvez essas afirmações surpreendam os que hoje (1949) se queixam da *crise do teatro cômico*. Na verdade, perdemos tanto o senso da atmosfera cômica quanto o da atmosfera trágica. Para ser cômica, não basta a uma peça deixar de ser trágica. As personagens de nosso teatro contemporâneo, que muitas vezes não passam de bonecos, não poderiam evidentemente comover a ponto de fazer-nos participar de seus sentimentos. Mas, para serem cômicos, precisariam ainda ser verossímeis ou fortemente estilizados. A pseudofantasia matou a verosimilhança, o pseudonatural matou o estilo. Sobram entretenimentos para o espírito.

A atmosfera cômica nasce a partir do momento em que não me sinto mais em jogo; mas ela só se torna realmente dramática, só exige a encenação quando é levada a esse ponto extremo do distanciamento, que se manifesta pelo riso. Com efeito, se a comédia se limitar a ser apenas um espelho fiel do homem real, com seus pequenos defeitos, seus pequenos vícios; se ela nem chegar a satisfazer nossa curiosidade, limitando-se a evocar com muita graça algumas lembranças de observação pessoal, por que nos deslocarmos para vê-la? Para que representar, com personagens de carne e osso, essas figuras que já se movimentam, ricas de vida e humanidade, em nossa memória? A presença de atores no palco implica que esses homens nos vão mostrar alguma coisa diferente daquilo que nos mostram os homens da vida cotidiana. Seus atos devem ser tais que, se não os visse em carne e osso, duvidaria de que um homem pudesse executá-los. A presença dos atores deve ser o complemento *necessário,* o contrapeso obrigatório do que seus atos têm de excessivo; devo ter necessidade de seus gestos, de seu tom de voz para acreditar em sua realidade, para admitir que são verdadeiros. De qualquer obra que não atenda essa exigência, pode-se dizer, com certeza, que não é dra-

mática, não é teatro. O teatro francês padeceu justamente do esquecimento dessa lei essencial. O hábito de estudar os clássicos levou a considerar suas peças como se estas devessem bastar-se a si mesmas pela simples leitura: daí o contrasenso, há pouco assinalado, de sua pretensa abstração. Preciso ver o jovem Horácio, Hermione, Alceste, em carne e osso, para neles reconhecer-me. Caso contrário, correrão o risco de me parecerem abstratos. Sim, posso achá-los exagerados. Do mesmo modo, o Sr. Jourdain, Pourceaugnac, o próprio Tartufo, se forem somente lidos, parecerão talvez grosseiros, fáceis, e compreende-se porque Boileau se recusou a reconhecer nas farsas de Molière o autor do *Misântropo*. E, entretanto, se no palco eles se revelarem diferentes dos bufões de Tabarin? O valor propriamente literário de uma obra-prima dramática representa apenas uma qualidade, certamente eminente e necessária, mas que não a dispensaria de responder, antes de tudo, às exigências de sua natureza. Não se condena a beleza de uma mulher apenas à vista de sua máscara mortuária.

O riso, portanto e, mais profundamente ainda, o sentimento de libertação, de ruptura total de que ele é indício, surgem como a própria finalidade da comédia. Outros gêneros literários podem provocar esse sentimento de interesse, essa curiosidade, essa distração intelectual que, muitas vezes, nos contentamos em pedir à comédia. Para que, então, sobrecarregar com todo o aparato cênico obras cuja leitura é suficiente para causar o prazer, a meditação ou o compromisso desejado? Se acredito nas personagens, sem vê-las com meus olhos, pode a representação concreta de seus atos parecer-me algo além de uma limitação, uma fixação arbitrária de sua própria realidade? Quer se trate dos outros ou de mim mesmo, nenhuma personagem de teatro deve pertencer a meu universo habitual [1]. A presença real das personagens é uma necessidade que só encontra justificativa na própria natureza delas e cuja característica essencial parece-me ser a embriaguez, tal como a defini. O riso é sinal de uma ruptura delirante com a própria liberdade.

Quanto mais difícil for o riso em presença do homem real, que a personagem de teatro substitui, tanto mais ao explodir no teatro, ganhará em força cômica: tanto mais será uma libertação.

---

[1] Cf.: a condenação de Eurípedes por Nietzsche: "O espelho, que refletia outrora apenas traços nobres e orgulhosos, acusa a partir dele essa exatidão servil que também reproduz minuciosamente as deformidades da natureza." (*Origem da Tragédia*, II.)

É quando varremos a piedade, o respeito, o temor, para só conservarmos o inesperado ou a estupidez de uma situação, que o riso traz, por sua vez, a *purgação* aristotélica e torna-se autenticamente cômico. Caso contrário, o riso pode muito bem combinar com a atmosfera trágica: no *Hamlet,* por exemplo, os gracejos dos coveiros, tão duramente julgados por Voltaire, apenas agravam a angústia metafísica da morte. Longe de isolar-me, de criar na tragédia um bloco impermeável, tecem um laço a mais entre Hamlet e eu mesmo e referem-se estreitamente, por contraste, à ação trágica. A atmosfera trágica sozinha dirige, domina, impõe unidade à peça.

Do fato de a atmosfera cômica implicar a necessidade de uma ruptura, decorre que a forma mais pura de comédia é a farsa, onde tal distensão se manifesta mais vivamente? Seríamos tentados a afirmá-lo numa época em que o sentido do cômico se diluiu pouco a pouco na procura de um tipo de espirituosidade quase ao nível da palavra, e só exige do palco que faça escutar pacientemente o que não se aguentaria ler até o fim, sem cansar. Mas, é evidente que os efeitos da farsa estão condenados, pelo próprio caráter grosseiro, a logo parecerem monótonos; seu número é muito limitado, e, por outro lado, se lhes desmonta rapidamente o mecanismo.

É porque essa ruptura da comédia não é, pois, tão total, tão completa quanto poderíamos crer. Bergson observou que se deve sempre reconhecer o homem [1] na personagem cômida. Se não houvesse mais do que um autômato, que de modo algum lembrasse o homem, o riso não acharia seu alimento do mesmo modo como não o encontra quando há apenas um jogo de palavras. Um motor não faz rir. Por estar dissociada da sensibilidade, a atitude do espectador de comédia não é totalmente intelectual. Para ele, a comédia representa também uma libertação de sua necessidade de agir. Nesse ponto, a atitude do espectador da comédia opõe-se àquela muito mais receptiva do espectador da tragédia. De saída, este entregou-se inteiramente à personagem trágica: recebe em troca a revelação de um mundo de *sentimentos* e de *paixões* que, na vida normal, não se permitira a si mesmo ou diante dos quais se apavorava. O espectador

1 Falávamos há pouco de *Knock:* essa obra-prima encontra-se evidentemente no limite do possível, quanto ao mecânico e ao abstrato. Mas, salvou-se do envelhecimento pela verdade da observação: atrás dos excessos da personagem, reconhece-se o homem.

de comédia, ao contrário, segue sèu caminho em país conhecido. O Sr. Jourdain, Scapin, Pourceaugnac, Perrichon são pessoas cujas réplicas, mais ou menos pálidas, ou marcadas, já encontramos aqui e ali e cuja mediocridade sentimos às vezes em nós mesmos. Sabemos pois, de antemão, diante de quem nos encontramos e é isso que dá ao espetáculo cômico a segurança calma, esse conforto interior que permitirá o riso. Longe de sermos levados por eles à descoberta de um universo misterioso e confusamente temido, como na tragédia, sentimo-nos muito firmes em nossos pés e prontos para a luta, isto é, a desforra: enquanto a tragédia nos liberta do sentimento de uma impotência (impotência para amar: *Hermione;* para conquistar: *O Cid;* para olhar o destino de frente: *Édipo*), a comédia, ao contrário, confirma nossa força, uma força de que certamente não tínhamos ousado até agora nos servir, mas de que não duvidávamos. Como a tragédia, a comédia liberta-nos (e essa libertação, como vimos, é própria da arte dramática), mas *a tragédia liberta-nos de uma dúvida, a comédia, de uma timidez;* a tragédia revela-nos quem somos; a comédia, o que podemos fazer. A primeira responde a uma angústia metafísica, a segunda, a uma incerteza quanto à ação possível. Assim se complementam uma à outra, enquanto a tragédia é logicamente anterior, pois precisamos primeiro ter certeza de nossa personalidade antes de passar à ação.

Entenda-se: no teatro antigo, quando à representação trágica se seguia uma cena cômica, essa sucessão não era arbitrária. Por adjunção da parte cômica, fechava-se o ciclo, o tratamento terminava. E, afinal, é o mesmo caminho que a cura pela psicanálise segue, hoje, rigorosamente: *a)* desvendamento da personalidade real, despojada de todos os disfarces inconscientes que a ocultavam aos próprios olhos do paciente; *b)* a partir daí, determinação de uma linha de conduta.

Assim, a personagem trágica sou eu. A personagem cômica é *minha.* Tenho o direito de usar e abusar dela e, sobretudo, o direito, a esperança, a vontade de transformá-la. Minha ação ininterrupta lança-lhe mil bandarilhas. A ruptura não é com ela em sua totalidade, mas com seus defeitos. Não gostaria que me escapasse, como acontece quando se torna odiosa. Quero que seja possível continuar a interessar-me por ela, conservá-la em meu poder. A comédia assegura o domínio do espectador sobre a personagem cômica.

A farsa, sem dúvida alguma, proporciona-me esse triunfo definitivo. Contudo, é demasiado fácil, demasiado superficial.

Para possuir realmente essa personagem, preciso conhecê-la a fundo. Foi assim que nasceu a comédia de caracteres. O homem surge, em toda a sua realidade, como meu vizinho, meu amigo, meu parente. "Desdobro" sua natureza. Faço um inventário. E quanto mais acabado for o desdobramento de seu caráter, tanto mais será completa minha ação sobre ele.

Bergson mostrou como esse caráter, objeto próprio da comédia, não podia ser, de modo algum, individualizado. É preciso que seja bastante geral para cada um de nós reconhecer nele uma das faces do homem. Na tragédia, ao contrário, é suficiente que eu me reconheça, quer dizer, que reconheça minha angústia, minha paixão, minha alegria. É pela organização das *situações* [1] que o poeta trágico vai criar esse súbito e imperioso reconhecimento. A psicologia das personagens é estudada apenas para dar algo de mais trágico e necessário à situação, e os caracteres devem conservar aquele grau de universalidade que lhes permite confundirem-se com as tendências profundas de maior número de espectadores. Na comédia, ao contrário, a situação só aparece para esclarecer o caráter [2], e é pelo aprofundamento deste que o poeta cômico tentará fazer-me dominar os diferentes tipos de homens com quem devo viver, e, antes de tudo, a mim mesmo.

Assim, quando se trata de criar a atmosfera trágica, o autor é levado a utilizar caracteres sem flexibilidade, feitos de um só bloco; com efeito, a rigidez conseguirá mais depressa criar quase

---

1 A explicação de textos clássicos, feita na escola, tende infelizmente a dissimular cada vez mais esse caráter da tragédia. Pede-se aos alunos que estudem exclusivamente o caráter do Cid, de Paulina de Andrômaca etc., como se aí estivesse o interesse *fundamental* da peça, quando, na verdade, ao evocar o *Cid,* penso na situação em relação a Chimène; mesmo se quisermos considerar os caracteres, devemos estudá-los em situação recíproca. Bergson esclareceu admiravelmente esse ponto: "O próprio título das grandes comédias, diz ele, já é significativo. O Misantropo, O Avarento, O Jogador, O Distraído etc., são nomes genéricos; e mesmo quando a comédia de caracteres tem por título um nome próprio, esse nome logo se perde, pelo peso de seu conteúdo, na correnteza dos nomes comuns. Dizemos "um Tartufo" enquanto não diríamos "uma Fedra" ou "um Polyeucte" *(O Riso).*

Acrescentarei, entretanto, que se alguém se lembrasse de dizer "uma Fedra", não estaria pensando de modo algum no caráter da mulher, e sim em sua situação com o enteado.

2 Talvez objetem que certas comédias como *A Paz,* de Aristófanes, nos apresentam situações e não caracteres. Mas, que então não será envolvido pela atmosfera trágica da peça, pelo grau de tensão dionisíaca que provoca no espectador? Tal exemplo revela espírito de confusão com que até hoje designaram pelo nome de tragédia as obras dramáticas do passado.

fatalmente uma dessas situações sem saída cuja simples lembrança perturba a maioria dos homens. Se a situação se prolonga e uma vez que o caráter do herói é feito de um só bloco, surge necessariamente a crise trágica. Se a situação se deslinda rapidamente, graças à flexibilidade de caráter do herói, logo sobrevém o riso que acompanha todas as grandes sensações de alívio.

No chamado *cômico de situação,* o que faz esse riso parecer muitas vezes de qualidade inferior é a situação tender a tornar-se trágica, quando se prolonga (por exemplo, a situação do homem enganado seria muito trágica para o espectador que se identificaria ao corno [1], nem que fosse por piedade); o autor vê-se sempre na obrigação de afastar a tragédia iminente, para evitar que o espectador tome consciência do aspecto trágico da situação. Ora, cada mudança de situação cria novo perigo que o autor faz o espectador contornar sem admitir que este se entregue ao risco. Essa intervenção deve ser, pois, constante, e causa a impressão

---

1 O exemplo mais emcionante de grandeza trágica, que pode assumir o tema do marido enganado, é talvez, na *Paixão,* de Arnoul Gréban, o monólogo de José ao descobrir que Maria está grávida.

José: Meu espírito inquieto não pode separar-se de Maria, minha santa esposa, que achei grávida. Não sei se há mal ou não. Ó senhora de tão grande renome, donzela de virtude fluorescente, Maria, mulher muito prudente, de todas a mais sábia e a mais humilde, lanças na dúvida o meu coração. Não sei o que pensar do que fizeste. Saber? Que digo eu, um pobre homem? Pois se ela concebeu, é forçosamente verdadeiro que pecou, pois não foi de mim: ela não cumpriu a promessa, rompeu o casamento. Rompeu! Que dizes, coração duro? Difamas um ser tão santo? Ó boca, toma atenção ao que dizes! Tocarás na honra da donzela mais doce que vive sob os céus, da mais sábia, mais afável, e cuja graciosa boca jamais pronunciou uma palavra inútil? Acusaste de pecado o semblante tão doce e tão grave. Mentes, é impossível. Mentir? Ao ver seu estado, sou muito tolo de acreditar que não haja pecado. Ela está grávida; e de quem? Por direito, deve-se dizer que há crime de adultério, pois que não sou o pai. Deus! que horror! e poderia eu acreditar? Não, eu minto... Não sei. Ela esteve fora três meses inteiros e, no fim do terceiro, eu a vi retornar grávida. Algum malvado tê-la-ia enganado ou tomado à força? Enfim, não sei o que pensar. Mas nela vi tão grande perfeição que estou decidido, por mais tempo que viva, a não acreditar em erro de sua parte. Afinal, eis como penso escapar a todos os perigos: vou preparar a bagagem e amanhã, ao nascer do dia, irei embora, sem avisar. Vou deixá-la só e peço a Deus para preservá-la do mal." (*Le Mystère de la Passion,* 1.° dia, versos 3979-4196. Trad. Frappier et Gossart.)

Encontraremos, enfim, nova prova de que a consciência de uma situação, ao prolongar-se, implica o aparecimento da atmosfera trágica em *Jogos do Amor e do Acaso,* de Marivaux, comédia de situação que no 2.° ato envereda pelo trágico, quando a heroína leva a sério o jogo de substituições a que se entregara.

de virtuosismo; é um deleite intelectual. O riso, nascido do cômico de situação associa-se, entretanto, à emoção dramática por significar que o homem foi superior ao acontecimento, que não foi enganado por ele — característica própria da condição do espectador na atmosfera cômica.

Deixei para o último parágrafo deste capítulo as "grandes comédias" de Molière, obras complexas, cuja própria riqueza as subtrai a classificações. Enquanto nem Shakespeare, nem Corneille escapam a uma definição de atmosfera trágica, que convém igualmente a Ésquilo ou a Cervantes, o Molière do *Tartufo* e do *Misantropo* situa-se em um clima original, nitidamente distinto da atmosfera cômica na qual se aproximam o teatro de Plauto, *As Loucuras de Scapin, A Megera Domada* e *Knock*. Interveio aqui um novo elemento, tão diferente da piedade e do temor das tragédias clássicas quanto a frieza vingativa das comédias de tipos. Esse elemento, que mais tarde tanto se haveria de desenvolver no teatro de Marivaux e de Musset, é a *simpatia*. Nem Antígona, nem o jovem Horácio, nem Hamlet são, na verdade, "simpáticos". Diante deles, experimento um sentimento mais nobre e mais elevado. Não me coloco de saída à sua altura. O Sr. Jourdain, Scapin, o Dr. Knock não me inspiram também simpatia. Estes, eu os coloco um pouco abaixo de mim. Pela primeira vez (Marivaux e Musset deviam, porém, imitá-lo), vejo-me, com as personagens de Molière, em plano muito diferente: o da fraternidade. Nem acima, nem abaixo, em pé de igualdade. Alceste, Elmira não são para mim nem cômicos, nem trágicos. Gosto deles com amizade viril, sem matizes de inferioridade ou de desprezo.

O caso é ainda diferente, quando se trata de Harpagão ou de Tartufo. Aqui, evidentemente, não está em causa a simpatia. Mas, o Avarento que geme à procura de seu cofre, não me faz rir, como também não o faz o odioso Tartufo ao tramar suas traições. Encontro aí, sobretudo, o elemento de *feiura*, de que falava Aristóteles, e que desaparece *quase por completo em uma atmosfera verdadeiramente cômica*. Tal sentimento me é penoso, cria um mal-estar.

Em ambos os casos (de simpatia no *Misantropo*, de feiura no *Avarento*), não experimento de início sentimento de libertação, que defini no começo deste estudo como elemento-critério da obra dramática. Meu prazer de desforra contra a avareza de Harpagão ou a hipocrisia de Tartufo é obstado pelo próprio excesso do vício. Não afirmaria, aliás, estar sempre totalmente isento de certa simpatia por um e por outro (quando Harpagão

é enganado pelos filhos, quando o triste Tartufo procura tão desajeitadamente expressar seu amor a Elmira). O prazer que experimento é de natureza diferente daquele que me dá a comédia pura. É sério. É o sentimento de uma reflexão profunda a respeito da natureza humana.

Entretanto, existe a libertação e, se a analiso mais, descubro que aquilo que a determina é, apesar de tudo, sua serenidade. Não reajo a frio, como na comédia de tipo, nem me inflamo como na tragédia: *Reajo na calma da plena posse de mim mesmo.* Não seria porque as grandes comédias de Molière mais do que uma libertação, ainda presa, na lembrança a um sofrimento recente, trazem-me uma *liberdade,* liberdade do espírito que não tem mais rancor, nem remorso, nem saudade, nem temor, nem ódio, nem sede de vingança, mas apenas uma grande certeza que lhe permite amar?

Então, longe de ser um gênero à parte, a grande comédia de Molière não se revelaria como a suprema obra-prima da arte dramática, aquela que, em todo caso e apesar de certos constrangimentos aqui e ali, melhor sabe criar a embriaguez contida e pacífica, a embriaguez do sábio?

5. O TEATRO DE SENSIBILIDADE

A partir da comédia melodramática, e particularmente na França, desenvolveu-se ao lado da tragédia e da comédia o que não me resolvo a chamar de um novo gênero, mas se quiserem, de novo clima dramático: o da sensibilidade. Sob diversos nomes — comédia melodramática, drama burguês, drama romântico, drama realista, peça — nunca deixou de reinar em nossos palcos nos últimos duzentos anos, ainda que, na verdade, não lhe possamos atribuir nenhuma obra-prima autêntica.

Sua concepção provém de um erro inicial na interpretação da atmosfera trágica e da emoção dramática. Tomaram o efeito pela causa. A identificação e o compromisso, que constituem a essência do movimento trágico, podem às vezes manifestar-se pelo enternecimento, pelas lágrimas. Mas, a lágrima não é o signo exclusivo da tragédia mais do que o riso não o é da comédia. Entretanto, só levaram em consideração a lágrima. Quiseram fazer chorar por todos os meios e chorar por fazer chorar.

A mais vigorosa denúncia desse erro, é sem dúvida, a de Nietzsche que atribuía a Eurípedes a responsabilidade deste duplo desconhecimento das realidades dramáticas: de um lado, a intrusão da psicologia na tragédia; de outro, a busca do patético pelo patético.

Quanto ao primeiro ponto, permitam-me discuti-lo. A intrusão da psicologia na *"tragédia"* era, certamente, um erro no sentido de que o gênero definido como tragédia se enfraquecia e corrompia pela própria degradação do caráter. O verdadeiro caráter trágico, como indiquei mais acima, é feito de um só bloco e não se presta muito às complacentes análises do psicólogo.

Não se deveria, entretanto, concluir que *a realidade dramática* não se adapta à análise psicológica. Vimos acima que a comédia psicológica de Molière podia muito bem levar-nos à

atitude mais nobre que a arte dramática pode suscitar. Essa visão lúcida da realidade, que não é perturbada por nenhum sentimento inferior (temor, desejo de desforra etc.) e que se tinge de compreensão e amor, é a própria visão do sábio. Com Molière, na comédia, deixamos de querer dominar o outro; dominamo-nos a nós mesmos. É a vitória suprema. Marivaux e, muitas vezes, Musset transportam-nos por sua vez, mas a alturas menores, ao mesmo clima de *graça,* onde acompanharemos também o Giraudoux de *Intermezzo.*

Um clima análogo pode ser igualmente criado a partir da atmosfera trágica. Eurípedes não o atingiu, mas preparou-o, e Racine, salvo em cenas puramente trágicas, nas quais explode a paixão, semeou soberanamente o estranho encanto que nos permite sentir, em liberdade absoluta, apenas as alegrias do espírito. Pensemos, por exemplo, na cena VIII do ato III de *Andrômaca.* Não se pode dizer que vivamos realmente as angústias de Andrômaca. É algo mais: nós a contemplamos, em sua aflição tão harmoniosa, com a simpatia encantada que deve ser a dos Deuses quando amam os mortais. E, sem dúvida, foi por isso que com tanta justiça se falou no divino Racine.

Mais próximo de nós, num clima impregnado de tragédia, Giraudoux também soube inspirar-nos alegrias da mesma ordem. Menos elevadas, contudo, pois substituiu a admirável e apolínea atmosfera de simpatia, por outra mais tocante, sem dúvida, mas por isso mesmo mais habitual aos homens. É a *ternura,* espécie de simpatia mais doce onde se trai certa fraqueza. Os deuses não são ternos.

Mas há uma distância entre a *ternura* de Giraudoux e o *enternecimento* do drama burguês, filho degenerado do patético euripidiano que Nietzsche condenava tão justamente nestes termos: "Em seu espírito [1], o efeito produzido pela tragédia jamais tinha como causa a ansiedade épica, a atração da incerteza quanto às peripécias eventuais, e sim as grandes cenas, cheias de lirismo retórico, nas quais a paixão e a dialética do herói principal se exibem e avolumam como a poderosa enchente de um grande rio. *Tudo devia levar, não à ação, mas ao patético, e tudo o que não levasse ao patético era rejeitável.*"

Ainda aqui se deve recordar um princípio, embora elementar, segundo o qual serão julgadas as experiências dramáticas que

[1] No espírito de Eurípedes.

tivermos de estudar: é que, no teatro, não basta criar um sentimento ou uma emoção; se o teatro é uma arte, precisamos criá-los por meios verdadeiramente dramáticos, e o sentimento e a emoção devem ser tais que não seja possível fazê-los da mesma qualidade em nenhuma outra arte. Se a leitura de uma peça consegue comover-me tanto quanto sua representação, não é necessário que eu me desloque. Talvez o rádio, o cinema, depois a televisão tenham um dia essa virtude libertadora de distinguir, enfim, de modo claro, as peças em que se exige a presença real — as únicas verdadeiras — de toda a confusão das outras.

Não importa, portanto, que eu chore no teatro, se essa emoção deve ser obtida por processos ilícitos, ou seja, por outros que não a ação. Talvez aqui se deva ainda insistir na diferença, na oposição entre ação e intriga. A ação é o movimento orgânico pelo qual uma situação — na tragédia —, ou um caráter — na comédia —, nascem, desenvolvem-se e desmoronam. A intriga é o encadeamento dos eventos em meio aos quais se desenrola a ação. A intriga pode ser simples ou complexa. A ação é sempre una. Se, num espetáculo, aparece de repente um assassino que degola uma criança (cena, cujo efeito patético é seguro e sempre inesgotável), isso pode causar um recrudescimento da intriga, mas permanecer completamente alheio à ação, se o desenvolvimento da tragédia não exige *necessariamente* esse assassinato.

Pois, os partidários — mais ou menos declarados, mais ou menos envergonhados — da teoria do teatro da sensibilidade jamais quiseram levar em conta essa lei. Sua revolta, dissimulada sob os mais diversos nomes, consistiu sempre em reclamar o direito de intervenção do patético pelo patético, no decorrer de uma obra dramática, e isso em nome dessa sensibilidade de que Diderot um dia ofereceu uma definição involuntária, mas precisamente vingativa: "A sensibilidade, na única acepção que até o presente se deu ao termo, é, parece-me, essa disposição, companheira da fraqueza dos órgãos, efeito da mobilidade do diafragma, da vivacidade da imaginação, da delicadeza dos nervos, que leva a ter compaixão, estremecer, socorrer, fugir, gritar, perder a razão, exagerar, desprezar, desdenhar, a não ter nenhuma idéia precisa do verdadeiro, do bom e do belo, a ser injusto, a ser louco."

Não me deterei na fácil tarefa de denunciar os prejuízos do drama burguês. Deve-se apenas assinalar que o próprio princípio de tais peças, que acreditavam revolucionar o teatro pela

modificação da classe social dos personagens representados, escondia na verdade a vontade apaixonada de procurar os meios mais seguros de provocar o patético. Leiam-se os primeiros prefácios de Beaumarchais: nada conta para ele a não ser os "direitos sobre nosso coração". Especulou-se acerca da maior facilidade com que o povo se comove diante dos burgueses mais do que diante dos reis. A moral, ou antes o moralismo, derrama-se extensamente nessas páginas enternecidas, mas não há uma palavra acerca das exigências específicas da arte dramática.

Seria injusto rebaixar ao mesmo nível o esforço do romantismo. Como, porém explicar que Victor Hugo tenha retomado esse termo *drama,* tão desvalorizado pelos técnicos do século XVIII, senão por fazer no fundo, a mesma exigência dos autores do drama romântico: não mais se submeter às duras regras da ação dramática, tentar criar o patético pelos meios que lhe pareciam ser mais eficientes? Que traduzem o monólogo de Don Carlos, no *Hernani,* e todas as introduções de seus dramas, senão o desejo de nada negligenciar dos recursos oferecidos por sua fantasia, a fim de impor — embora com perda da unidade da peça — o estremecimento da sensibilidade, cujos efeitos Diderot descreveu tão alegremente?

Ao lado disso, dessa tenaz reivindicação do direito à evasão, as descobertas do Prefácio de *Cromwell* parecem apenas brilhantes derivativos. Aliás, já vimos quanto a teoria da oposição do grotesco ao trágico se revela forçada, superficial e, no fundo, imprecisa. Felizmente em Hugo, como em Beaumarchais, o espírito poético vence o espírito crítico.

Entretanto, não lhe será perdoado ter unido o nome de Shakespeare à sua aventura, ter identificado Shakespeare e o drama. Disso sobrou uma confusão tenaz no espírito de muita gente. E Voltaire, falando das "farsas monstruosas de Shakespeare", compreendia-as ainda melhor do que os românticos ao se esforçarem por assimilá-las ao drama.

Goethe afirma que "Shakespeare é antes poeta que poeta dramático [1]". De qualquer modo, quem não reconheceria nele o poeta? Sejam as peças propriamente poéticas, como *Sonho de uma Noite de Verão* ou *A Tempestade,* sejam tragédias como *Hamlet* ou *Macbeth,* todas têm a unidade, o desenvolvimento e o movimento de um poema, centrado unicamente em sua lei

[1] Cf. *Shakespeare à n'en plus finir.*

interna, vertiginosamente independente de tudo o que não for ele mesmo.

Ora, é isso que o drama não nos consegue dar de maneira alguma. A concepção do drama é contrária à do poema. E quando falo em drama, englobo toda a tradição que parte de Eurípedes para chegar, através de Beaumarchais [1] e Diderot, Hugo e Dumas pai, aos já esquecidos autores do realismo, e desmoronar-se — pelo menos assim esperamos — com a peça contemporânea.

Com efeito, esse drama é, antes de tudo, algo que tem sua finalidade fora de si mesmo. Nietzsche o demonstrou luminosamente com relação a Eurípedes. Quanto aos teóricos do drama burguês, sabe-se que, para Beaumarchais, "o teatro é um quadro fiel do que se passa no mundo" e sua finalidade é moral. E "que é a moralidade? É o resultado proveitoso e a aplicação pessoal das reflexões que um acontecimento nos suscita [2]". Como se pretendeu que o poema fosse livre, se era preciso sempre responder à exigência de um "resultado proveitoso"?

A concepção do drama romântico não excluía menos a poesia. Enganamo-nos hoje em dia porque Hugo, em particular, foi ao mesmo tempo teórico do drama e poeta. Mas, a inspiração do drama romântico, como a do drama burguês, é realista: "o caráter do drama é o real; o real resulta da combinação natural de dois tipos, o sublime e o grotesco, que se cruzam no drama como na vida e na criação... Tudo o que existe na natureza, existe na Arte". Compreendo perfeitamente que, com sua admirável facilidade para se servir das palavras a fim de confundir as idéias, Hugo acrescentasse: "A realidade da arte não conseguiria ser realidade absoluta. A arte não pode oferecer a própria coisa... É necessário, pois, que o drama seja um espelho de concentração que, longe de enfraquecer, reúna e condense os raios coloridos, que faça de um clarão uma luz, de uma luz uma chama. Somente, então, o drama é reconhecido como arte [3]." Mas, não se percebe que a arte, mesmo iluminada por essa chama, pretende ser apenas uma quintessência da realidade, sem jamais

---

1 Naturalmente, não o Beaumarchais do *Figaro*, e sim o de *Eugénie, Os Dois Amigos, A Mãe Culpada.*

2 *Ensaio sobre o gênero dramático sério.* Se Beaumarchis condena a tragédia é porque "os golpes inevitáveis do destino não oferecem nenhum sentido *moral* ao espírito. Quando só se pode tremer ou calar, o pior não é a reflexão?

3 Prefácio de *Cromwell.*

dela se libertar? E como é compreensível, então, a palavra *surrealismo,* cuja definição mais exata foi dada talvez por Goethe, precisamente a respeito de Shakespeare: "Shakespeare vai juntar-se à natureza do mundo; como esta, ele perpassa o mundo; a seus olhos, nada se oculta. Mas se o papel da natureza do mundo é guardar os segredos antes e, em geral, após a ação, o próprio do poeta é tagarelar e divulgar o segredo [1], tomar-nos por confidentes antes ou, pelo menos, durante a ação. O homem poderoso e depravado, o espírito acanhado cheio de boas intenções, o ser arrastado pelas paixões, o observador tranqüilo, todos eles trazem o coração na mão, muitas vezes contra qualquer verossimilhança. Todos são comunicativos e tagarelas. *Em resumo, o segredo deve aparecer, nem que as pedras precisem proclamá-lo.* Até os seres inanimados se envolvem; as coisas do segundo plano também falam, os elementos, os fenômenos do céu, da terra e dos mares, o trovão e o relâmpago, os animais selvagens erguem as vozes, quase sempre de modo alegórico, mas participando da ação em ambos os casos. E o mundo civilizado deve também liberar seus tesouros; as artes e as ciências, os misteres e as profissões, tudo vem trazer seus dons. As obras de Shakespeare constituem uma grande e viva feira... [2]"

Uma feira? Diria quase uma Bíblia, isto é, uma revelação, o poema por excelência.

Ora, que nos revela o drama? Fica-se surpreso ao ver como Hugo, apesar de seus prodigiosos dons de visionário, pôde diminuir assim o campo da obra dramática. Contra as regras apenas formais e que se dissolviam por si mesmas, travou o combate de Don Quixote contra os moinhos de vento. E deu sua mão de poeta à consolidação do muro sufocante do realismo. Livrou-se dos míseros entraves das unidades, ele, cuja virtuosidade facilmente a elas se submeteria, e sujeitou-se ao demônio milenar da verossimilhança.

Pois o teatro tem dois inimigos: a moral e a verossimilhança. O drama sucumbiu aos golpes de uma e de outra. Em outro capítulo, falarei das relações entre o teatro e a moral. Mas, quero tratar imediatamente dessa questão da verossimilhança, que deu margem a tantos equívocos e mal-entendidos no

---

1 Evidentemente, não se trata de um segredo qualquer, mas de nosso próprio mistério, que nos é aclarado pela obra realmente dramática. (Ver a respeito o capítulo acerca do estilo.)

2 *Shakespeare à n'en plus finir.*

domínio da arte dramática, como a questão da liberdade no domínio da política. Todas as revoluções, seja qual for seu sentido, foram feitas em nome da liberdade; todas as revoluções teatrais em nome da verossimilhança.

A ela obedeceram fielmente Eurípedes e os autores da Nova Comédia antiga. Foi ela quem deu origem, no século XVI, à teoria da unidade de lugar, quando a encenação simultânea dos milagres de súbito pareceu muito ingênua, e foi ela que os românticos invocaram para condenar essa mesma unidade. Foi em nome da verossimilhança que, pouco a pouco, o realismo demoliu pedra por pedra toda a grande tradição dionisíaca da tragédia, a tradição que vai de Ésquilo a Sófocles, a Corneille e a Racine, e que finalmente Claudel e Giraudoux, com dons e oportunidades diferentes, tentam reerguer.

Como sempre, a responsabilidade involuntária desses erros cabe a Aristóteles. Ele tinha dito: "ações que se sucedem segundo a necessidade ou a verossimilhança". Depressa esqueceram a necessidade para só se submeterem à fácil, factícia e cambiante verossimilhança. O velho Corneille, singularmente mais ousado para seu tempo que o ruidoso Hugo em 1830, esclarecia admiravelmente as coisas, em seu segundo discurso acerca do poema dramático: "A liberdade que nos deixa Aristóteles para embelezar as ações históricas com invenções verossímeis não acarreta nenhuma proibição de nos afastarmos do verossímil, quando necessário. É um privilégio que nos concede, não uma servidão que impõe: isso fica claro em suas próprias palavras. Se podemos tratar as coisas segundo o verossímil ou segundo o necessário, podemos abandonar o verossímil para seguir o necessário. Essa alternativa deixa-nos livres para utilizar, dentre os dois, aquele que julgarmos mais adequado." E acrescenta, comparando o romance ao teatro: "No teatro, somos constrangidos pelo lugar, pelo tempo e pelas incomodidades da representação... O romance não tem nenhuma dessas dificuldades: dá às ações que descreve todo o tempo necessário para se realizarem, coloca aquele que faz falar, agir ou sonhar num quarto, numa floresta, em praça pública, dependendo do que convier à ação particular de cada um; para tanto, dispõe de todo um palácio, de uma cidade inteira, de um reino, de toda a terra e, se permite que alguma coisa aconteça ou seja contada na presença de trinta pessoas, pode descrever-lhes sucessivamente os diversos sentimentos. É por isso que não tem liberdade para se livrar da verossimilhança, pois não encontra razão alguma nem escusa legí-

tima para dela se afastar. Como o teatro não nos concede tanta facilidade para reduzir tudo ao verossímil, sentimo-nos mais livres para dispensá-lo."

Eis a que ponto se chegara, no século XVII, quanto à verossimilhança. Ora, duzentos anos mais tarde, Hugo volta à submissão rastejante dos italianos do século XVI!

Há mais, porém. Corneille observava que é preciso distinguir duas coisas nas ações que compõem a tragédia: primeiro, tais ações em si; segundo, a ligação entre elas. E se, segundo ele, o verossímil é preferível na escolha das ações, o encadeamento que as faz nascer uma da outra deve ser sempre necessário.

Essa necessidade na ligação das ações, que é a condição essencial da unidade dramática, a condição do caráter acabado do poema dramático, é precisamente a que os teóricos do drama sempre negligenciaram para sacrificá-la a outras necessidades exteriores como as da moral, da "verdade" histórica ou social, da política, da história etc. E é por isso que o drama nunca pôde dar essa impressão de satisfação total que traz a obra de arte, não conseguiu proporcionar a embriaguez apolínia em que Nietzsche via o complemento necessário da embriaguez dionisíaca, essa embriaguez da perfeição formal que devemos a Ésquilo, Sófocles e Shakespeare; nós, franceses, a Corneille, a Racine, e eu, ao Giradoux da *Guerra de Tróia.*

Em resumo, o drama não é um gênero autêntico, pois não tem unidade:

1.° tenta em vão associar dois climas inconciliáveis, o trágico e o cômico;

2.° procura o patético por ele mesmo, independentemente da necessidade interior da ação;

3.° submete-se às leis divergentes da verossimilhança, da moral, da política etc.;

4.° afasta-se assim de todas as exigências profundas do poema.

Ora, desde o fim do século XVII até nossos dias, o drama, de modo quase exclusivo, reinou nos palcos franceses [1].

---

[1] Este estudo não estaria completo se eu não me referisse a uma nova concepção do drama, recentemente defendida por Gabriel Marcel. O drama, tal como o entende esse filósofo, em princípio não se situa relativa-

Resta-me dizer algumas palavras acerca do melodrama e do *vaudeville*.

O *vaudeville* e o melodrama são subprodutos. Mas tem sobre o drama a infinita superioridade de se confessarem como tais. Eles procuram apenas o riso ou as lágrimas e buscam-nos por meio de processos conhecidos, que não pensam dissimular de modo algum. São gêneros secundários, mas gêneros francos. O prazer do espectador, no fundo, difere apenas em grau do prazer provocado pela comédia pura ou pela tragédia pura: em sua base, há sempre esse sentimento de conforto interior na presença de ações ou situações mais ou menos perigosas.

Mas, o número considerável dessas ações e situações rouba a cada uma delas muito de sua força propriamente dramática, e um outro prazer — de ordem puramente intelectual — substitui em grande parte o prazer dramático. É provocado pelo sentimento de aptidão, de habilidade, não dos personagens, e sim do autor. O espectador de um *vaudeville* ou de um melodrama é um técnico, que conhece os lances imprevistos, sabe como prepará-los e prevê seu desenlace. Sua atitude lembra muito mais a do torcedor de futebol do que a do amador de tragédia. Não merece de modo algum o desprezo de que é alvo, pois não é em

---

mente à Comédia ou à Tragédia. Permanece, entretanto, na linha do drama burguês na medida em que é uma tragédia que não ousa ir até o fim.

Marcel critica admiravelmente o teatro de tese, indicando que se trata apenas de um teatro de *problemas*, no qual o problema é uma oposição de dois lados, cuja solução pode ser encontrada objetivamente sem compromisso para quem o levanta ou resolve — por conseguinte, sem compromisso para o autor ou o espectador. É esse exatamente o caso dos dramas de Dumas Filho e de todo esse teatro de sensibilidade a que acabamos de nos referir.

A essa concepção, Marcel opõe a de um teatro de *mistério*. Nesse teatro, o problema se apresenta de tal forma que o autor — ou o espectador — "não pode colocá-lo sem se sentir de algum modo envolvido visceralmente, nem resolvê-lo sem se comprometer pessoalmente na solução".

Tentei mostrar que o comprometimento do espectador é o movimento trágico por excelência. Marcel, porém, quer ir além da tragédia: exige não somente que o autor consiga provocar no espectador a tomada de consciência de uma situação, mas também que o faça compartilhar da solução vivida por ele mesmo, autor. Quem não percebe ser a nova fórmula apenas uma quintessência do teatro de tese, ao qual permanece fiel pois reclama uma solução? É, em suma, um renascimento mais sutil, e moralmente mais comovente, do teatro didático. O capítulo seguinte tentará mostrar a fragilidade das tentativas. Já sabemos que elas incorrem num risco: fazer apelo a um patético arbitrário para provocar a aceitação da solução final.

absoluto degradante para o espírito sempre despento e em atividade. (Enquanto isso, a atitude do espectador de teatro de "boulevard" é, nove vezes em dez, sonolenta e digestiva.)

O retorno ao melodrama e ao *vaudeville* já seria um sobressalto promissor na atonia do teatro contemporâneo. Infelizmente o público, entorpecido pelo *boulevard,* nem mesmo reclama contra o aborrecimento, e muito raros são os autores que têm suficiente consciência profissional para impor a si mesmo a tarefa opressiva de tramar um perfeito *vaudeville* ou um perfeito melodrama.

6. O TEATRO DE COMBATE

Em grau diferente e com maior ou menor felicidade, as diversas formas teatrais, de que tratamos ao longo dos estudos precedentes, esforçam-se por provocar no espectador uma agradável distensão, graças a certa posse de si mesmo. Vimos que a atmosfera trágica abre caminho ao conhecimento, e o espectador encontra alegria nesse conhecimento. Inversamente, o prazer proporcionado pela atmosfera cômica supõe a utilização de certo conhecimento de fato, em vista de uma ação cujo resultado é, conforme o caso, o sentimento da posse de outrem (comédia de costumes) ou de si mesmo (comédia psicológica).

Mas, seja a atmosfera trágica ou cômica, o sentimento de alegria ou apenas de prazer, experimentado pelo espectador, tem de particular o fato de satisfazer inteiramente, de ser sua própria finalidade. O espectador é, de algum modo, alçado para fora de sua vida, para fora do tempo, numa tomada de consciência simultaneamente plena e radiosa de sua "existência". O ato representado suprime nele todo desejo, mesmo toda idéia de ação. Tal resultado só é paradoxal na medida em que o teatro é uma arte que utiliza o ato como meio: na verdade, esse é o resultado normal da contemplação de qualquer obra de arte.

O teatro de sensibilidade preocupa-se pouco em ser uma arte. Quer, antes de tudo, fazer chorar. Entretanto, se o meio (as lágrimas) se revela aqui superior aos fins, esse teatro procura ainda uma satisfação de ordem relativamente contemplativa.

É muito diferente o teatro de combate, que a rigor só é teatro acidentalmente, e uma arte, por engano. Não desejo condenar tal atividade: o homem defende-se como pode, com os meios de que dispõe e seria, por exemplo, ridículo censurar um indivíduo por se servir, quando atacado em sua casa, de uma estatueta de bronze para golpear o adversário. Mas, deve-se

dizer a verdade tal como é: o teatro de combate cuida tão pouco de teatro quanto nosso homem assaltado da arte da estatuária.

A peça de combate é representada no teatro; utiliza personagens que vivem uma ação. Provoca o riso ou as lágrimas. Se nos ativermos às definições correntes de teatro, não haverá meio de recusar-lhe o direito à cidadania. Apenas Aristóteles — uma vez mais — permite-nos esclarecer a questão, pois não nos esqueçamos de que ele inclui em sua definição, além dos caracteres citados, a necessidade *"de operar a purgação própria a semelhantes emoções"* (ver mais acima).

E isso, que para nós é essencial, o teatro de combate não faz. Não procura, de modo algum, libertar-nos por ele, e sim preparar-nos para nos libertarmos posteriormente por nossos atos. Em outros termos, o espectador ideal sai do verdadeiro teatro, *purgado* dos sentimentos de inferioridade em relação a outrem ou a si mesmo. O espectador do teatro de combate, ao contrário, sai com todos os complexos acentuados e uma necessidade de se libertar, levada ao paroxismo: o teatro de combate não *revela* nada, é apenas um excitante.

Em capítulo ulterior, consagrado ao público, voltarei a esse importante problema. Não teço sem melancolia as constatações que lá se encontram. Numa época tão perturbada quanto a nossa, gostaríamos de colocar tudo aquilo a que servimos à disposição da sociedade ameaçada. Na medida em que cada homem tem sua política, guardei por muito tempo a esperança de poder conciliar minha estética e minha política. Mas, se estou convencido de que uma estética, baseada na lúcida tomada de consciência dos fatos, converge fatalmente para uma política baseada no mesmo princípio, devo convir que, antes de tal resultado, suas curvas estão separadas e que negá-lo seria a realidade. A atitude do artista, enquanto tal, nada tem em comum com a do combatente de um combate imediato. Mas, o homem está livre para adotar ora uma, ora outra, de acordo com o que sua época exigir dele.

7. MORAL E RELIGIÃO

Como Nietzsche, não somente penso que "a arte é a tarefa mais elevada e a atividade essencialmente metafísica desta vida", mas acredito que o artista se mede por essa convicção, pois apenas assim sua arte poderá ser independente e alcançar a poesia.

O artista é, antes de tudo, um criador de mitos; para ele, um "conto" fala mais aos homens e lhes revela mais do que um raciocínio. E como criador de mitos, tem sido condenado, desde Platão, em nome da moral: suas fantasias mentirosas corromperiam um público desavisado. É, pois, necessário, antes de tudo, especificar bem a natureza excepcional do mito poético, que, com efeito, se distingue fundamentalmente do mito político, por exemplo, na medida em que este pode ser uma mentira consciente, um meio impuro, santificado por um fim bem intencionado, ou ainda simplesmente a tomada de consciência, sob forma de imagens, de confusos desejos coletivos. O mito poético também não é o mito do desespero, tal como o concebia Nietzsche, substituição de uma mentira útil à verdade desfalecente. O mito poético, ao contrário, é para o artista uma visão mais profunda da realidade; é exatamente, segundo Aristóteles, "uma imitação da natureza", da Natureza inteira, física e metafísica. Goethe exprime bem isso, parece-me, na passagem já citada de seu *Shakespeare à n'en plus finir:* "é próprio do poeta divulgar o segredo".

O problema moral não se coloca, pois, em planos diferentes para o poeta que cria seu mito e para o filósofo que aprofunda seu sistema: àquele bastam uma fidelidade absoluta à realidade que vê, uma submissão total às exigências da obra, assim como para este não teria sentido permitir que uma incidência de moralidade prática interviesse no rigoroso encadeamento de um raciocínio. Trata-se, no caso, de dois universos — o da versão direta

do poeta e o da moral prática — que permanecem distintos e dos quais o poeta, no ato criador, só pode considerar o primeiro, sob pena de romper a unidade da obra, de alterar-lhe a pureza, em uma palavra, de aniquilar seu valor como poema [1].

Mas, por outro lado, acontece que para o poeta, esses dois universos parecem recobrir-se necessariamente numa realidade superior. O verdadeiro poeta acredita numa espécie de harmonia preestabelecida de tal forma que a verdade por ele descoberta coincide com uma verdade moral absoluta. Se fosse diferente — e aí não posso mais seguir Nietzsche —, se o poeta não fosse fundamentalmente um homem de fé, se a palavra "verdade" não tivesse para ele sentido algum, não apenas sua tarefa de poeta — divulgar o segredo, traduzir uma realidade, uma verdade até então invisível para os outros — não poderia ser preenchida, mas sua atividade só poderia ter como finalidade um resultado provisório e efêmero, só poderia ser pragmática [2].

Isso posto, não se entende porque a arte dramática seja a única entre todas as artes que continua a suportar o privilégio de ser condenada, em si, em nome da moral. Essa atitude é rigorosametne tão falsa quanto aquela que condena a ciência, em nome dos mesmos princípios, pois a arte é para o artista apenas uma transcendência da ciência, uma metafísica.

Observemos, aliás, que a posteridade infalivelmente reconsiderou condenações dessa ordem. Mas, se bastou um quarto de século para que a consciência contemporânea livrasse Baudelaire, depois de muitos outros, de acusações pueris, permanece tenazmente o preconceito contra o teatro. Não foi senão no início do século XX que um escritor católico pôde escrever, falando do espírito da Igreja: "Nada do que é humano lhe é estranho, a arte não mais que o resto, a arte dramática não mais que as outras [3]."

---

1 Ler a respeito os estudos de Gabriel Marcel acerca das relações do drama e da reflexão filosófica que, para ele, surgem como duas vertentes de uma mesma altura. Entretanto, reconhece que no drama "a situação fundamental apresenta-se em sua complexidade bruta e, em última análise, inextricável".

2 Ver a propósito o artigo de P. L. Landsberg, em *Esprit*, Janeiro de 1938.

3 Paul Claudel, em um artigo do *Figaro*, de 15 de julho de 1914. Aliás, não estou seguro de que, no pensamento do poeta, a Igreja, ao consentir, enfim, em não mais considerar a arte como ímpia por natureza, chegaria a dar-lhe a absoluta independência necessária.

Só atribuo desconfiança tão prolongada a falsas razões. A meu ver, a mais séria concerne à própria personalidade do ator e às condições particularmente perigosas de seu desenvolvimento [1]. Mas, é preciso confessar que bem poucos a levam em consideração. Por outro lado, trata-se, no caso, de uma vocação pessoal, congênita ou nevrótica, mas que só excepcionalmente pode desaparecer. Uma segunda razão, muito mais superficial — e expressa com muito mais freqüência —, inspira-se na influência considerável de uma arte que atua tão facilmente na sensibilidade dos espectadores. É incontestável que há toda uma literatura dita dramática que "representa as paixões viciosas somente para despertá-las". Mas, naturalmente não é essa a literatura que se defende, neste livro.

Na verdade, há somente um teatro: o poético, e é um indício lamentável o abandono da expressão *poema dramático* que, de Ésquilo a Racine, se impusera aos autores e aos críticos, e que (sem nos determos na oposição superficial entre verso e prosa) se aplica a toda obra que contém sua verdade, sua unidade,

---

[1] É incontestável que o ator vive em condições de tensão psicológica anormais. Ele está totalmente a serviço dos *outros*. Aliena o corpo, os gestos, a voz, o pensamento. E não os aliena apenas como o autor ou o "diretor", no esforço criador, cujo trabalho acaba sendo recompensado, e cuja incessante variedade constitui a embriaguez; aliena-os várias horas por dia ao *mesmo* ser que contribuiu para criar, mas que, ao existir, deixa de ser sua propriedade para impor-lhe uma fisionomia inalterável.

Daí resulta um estado de extremo nervosismo, uma suscetibilidade excessiva e, o que é mais grave, uma inquietude latente acerca da própria sinceridade em relação aos outros e a si mesmo. Acrescentemos a isso horas de vida que não coincidem com as do comum dos homens, portanto, uma limitação forçada das relações sociais.

Essas condições de vida parecem difíceis de melhorar. Entretanto, como Stanislawski o compreendeu admiravelmente (cf. *Minha vida na arte*), depende muito do encenador ou do diretor de teatro que o ator se sinta viver cada vez menos anormalmente quando prepara seus papéis, isto é, que estes lhe pareçam não um desvio, e sim um prolongamento de sua personalidade. Enfim, depende do Estado estimular, por *política favorável ao teatro,* a construção de locais adequados para ajudar o ator a viver em condições mais normais.

Entretanto, a própria vocação de ator parece supor, com raras exceções, certa enfermidade do caráter. O ator *representa* no palco o que não ousa ou não pode *ser* na vida. Essa necessidade de fazer a experiência de suas virtualidades, que é própria de todo homem, o ator a experimenta com intensidade intolerável e o sonho, ou a imaginação, ou a vista de um espetáculo, representado por outros, não basta para libertá-lo. É preciso que ele próprio aja nesse mundo, intermediário entre o mundo real e o mundo imaginário, que é o universo teatral.

sua harmonia — que se basta a si mesma —, obedecendo apenas a suas exigências interiores, e procura realizar-se apenas como o espelho perfeito de uma visão supra-real, como a expressão fiel de um segredo humano até então oculto aos homens. Tal obra está acima, não da moral, pois que para o artista se confunde com a moral suprema, mas das condenações em nome do código mutável das conveniências, comumente chamado moral. Desde que se trate realmente de um poema, todas as nossas condenações chocam-se com uma dupla necessidade (condição psicológica do homem e impulso interior de toda obra de arte) contra a qual são impotentes. No máximo, pode-se intervir legitimamente no momento em que se coloca o problema de sua utilização. Mas, esse já é um outro caso [1].

É diferente quando a obra dramática tem uma finalidade externa, quando visa a excitar as paixões, sexuais ou políticas, a convencer, a educar etc. Ela submete-se, assim, por si mesma, pelo objetivo que anuncia, a um julgamento moral; por outro lado, sua existência, enquanto obra dramática, não é mais necessária, pois que se pode alcançar o mesmo objetivo com outros meios. Ora, o que faz a mediocridade do teatro, na França, é precisamente o fato da moral, ou seja, da ação prática imediata ter sido concebida, há quatrocentos anos, desde Scaliger, como uma das finalidades da Tragédia, que dessa forma se submetia àquele julgamento de que, por sua essência, devia escapar.

Esse deplorável mal-entendido tem sua origem no texto de Aristóteles, onde se afirma que a tragédia "suscitando piedade ou temor, opera a purgação própria a semelhantes emoções [2]". Desde o Renascimento, discutem-se essas dez palavras da *Poética*. Tentamos mostrar, nos capítulos precedentes, quanto essa noção aristotélica de *purgação das paixões* está alheia às preocupações da moral prática. Ora, não somente se acreditou, de início, que a existência da tragédia só se justificava por essa propriedade de nos libertar, do mesmo modo que o fazem o temor ou a piedade,

---

1 Renouvier distinguiu muito bem os dois problemas: "Quando se discute a difícil questão dos efeitos moralizantes ou desmoralizantes que podem provocar as obras de arte, dever-se-ia refletir mais no fato de que grande parte dessa questão tem de ser transferida à seguinte: para que pessoas, de que idade, país, condição etc., tal espetáculo é bom, tal leitura é boa ou má?" (V. Hugo: *O Poeta.*) Pode-se proibir o teatro a esta ou àquela pessoa, assim como lhe proibimos o mar ou a montanha. Condenar o teatro de modo absoluto não tem sentido.

2 Cf. Aristóteles, *Poétique*, tradução Hardy (Ed. Belles-Lettres).

isto é, livrando-nos de nós mesmos pela tomada de consciência da condição infeliz dos outros (é o que faz a piedade, que nos dá ao mesmo tempo o sentimento de nossa força relativa), ou libertando-nos de nossa cegueira diante de nossa própria condição (e é o que faz o temor que nos leva a aceitar objetivamente nossa própria verdade, por mais dura que seja); mas logo se estendeu a todas as paixões esse maravilhoso poder de libertação da tragédia — esse poder e esse dever! Scaliger tinha declarado que a lei da poesia dramática é a utilidade e que o prazer da tragédia se confundia com seu ensinamento moral. Por conseguinte, todas as personagens trágicas tinham de ser virtuosas e o vício só devia aparecer para ser punido. Corneille conheceu o problema, quando Chapelain, em nome da Academia, censurou o papel de Chimène por imoralidade. Entretanto, ele, que, em seu *Discurso sobre o Poema dramático,* observava que "os antigos se contentaram com essa pintura (dos vícios e das virtudes) sem se dar ao trabalho de recompensar as boas ações e punir as más", teve de se preocupar daí por diante com a justificação da moralidade de seus heróis. Felizmente, o advogado normando era tão esperto e o vigor de sua genialidade tão sólido que se pode supor, razoavelmente, que ele escutasse antes sua inspiração e só depois procurasse defender-se.

Racine era menos independente, pelo menos verbalmente. Leia-se o prefácio de *Fedra:* "O que posso garantir é que não escrevi (peças) em que a virtude estivesse mais em evidência do que nesta... e o vício nela está sempre pintado com as cores que tornam conhecida e odiosa sua disformidade. É esse precisamente o objetivo a que todo homem se deve propor, ao trabalhar para o público, e é o que os primeiros poetas trágicos tinham em mente acima de tudo. O teatro deles era uma escola onde a virtude não era menos ensinada do que nas escolas de filosofia." Assinalemos que Racine, em seguida fala em Eurípedes, amparado pelos conselhos de Sócrates, mas não em Ésquilo ou Sófocles...

Naturalmente, essa corrente de moralismo transborda no século XVIII. Depois, a peça moral tornou-se peça social pela política. Até hoje o teatro não mais deixou de se sujeitar a uma utilidade qualquer. Mesmo os que acreditavam desmanchar a armadilha com obras desmoralizantes, imorais ou amorais, nada faziam senão cair nela mais cegamente.

Não quero dizer que um *assunto* não deve ser moral, político ou religioso. Mas o poema não tem de se sujeitar a uma finalidade desse tipo. Seu único objetivo deve ser a criação de uma atmos-

fera (trágica ou cômica) onde se possa realizar a purgação aristotélica. Aceite um autor dramático um assunto político, penetre-o até o ponto em que, pela revelação de uma realidade humana ignorada, traga a cada espectador uma visão mais clara do homem ou de si mesmo; em seguida, em torno dessa visão central, por ela mesma, para melhor esclarecê-la, construa a peça: e então, sim, terá feito uma obra de arte. Então, sim, escapará ao julgamento da moral e da política. Não há *assuntos* dramáticos proibidos, há *fins* que, de modo algum, poderiam ser dramáticos.

Acrescentarei ainda que essa revelação, cujo esclarecimento por um mito é o único objetivo confessável de todo poema, só pode ser na obra dramática uma grande revelação: revelação experimental de uma situação na tragédia, de um caráter na comédia. Quanto às pequenas notações psicológicas ou morais, a poesia descritiva, o romance (o cinema talvez) podem oferecê-las sem risco. Mas, no teatro, são necessárias a esta revelação uma universalidade e uma verdade impressionantes para suportar e erguer a massa das convenções. É necessário que essa revelação seja, ao mesmo tempo, a de cada um dos espectadores e, entretanto, a revelação exclusiva da personagem em cuja individualidade o espectador deve acreditar o bastante para que o problema não se coloque em abstrato. Com efeito, a psicologia do espectador é bem estranha: ele deve simultaneamente reconhecer-se e esquecer-se de si próprio. Ele se reconhece, como homem, diante do indivíduo tão real que sofre no palco, e esquece-se como indivíduo, diante desse sofrimento que é o de *toda* humanidade. Compreende-se, assim, que mesmo problemas importantes, como, por exemplo, o da colonização, até agora não tenham podido ser evocados com sucesso, no teatro. É que eles colocam casos especiais, implicam *a priori* uma divisão da humanidade em duas partes contrárias e uma prévia tomada de posição do espectador, quando é o homem — em toda a extensão desse conceito — que a tragédia deve mostrar. Talvez um dia esse problema da colonização seja tratado, enfim, dramaticamente: no dia em que um autor souber encontrar, para além dessa divisão, o segredo do problema humano e não mais do problema ocidental, e não mais do problema "branco" da colonização. *A fortiori* é difícil descobrir o aspecto dramático de um problema político ou de um problema de moral corrente.

Isso explica igualmente que não há bons e maus *na verdadeira tragédia*. Julgo que para nenhuma das personagens centrais de uma tragédia se coloca autenticamente o problema de seu

valor moral. Tomemos, se quiserem, o caso de Hermione, cujo caráter surge, à primeira vista, com desprezível evidência: egoísmo, vaidade, mesquinharia etc. Ela ordena que matem o amante que a desdenhou. Depois, lança o famoso "Quem te disse?". Seu caso afigura-se simples; a condenação moral parece impor-se. E, entretanto, há algum espectador [1] da peça que, *naquele momento,* julgue Hermione, se separe dela? Naquele momento em que o odioso de seu ato chega ao paroxismo, rompe-se para alguém a tensão dionisíaca? Se ela se rompe, tudo o que eu disse da tragédia é falso e ela pode nascer de um sentimento de ruptura, ou então, *Andrômaca* não é uma tragédia. Mas, na verdade, aquela que vemos não é mais Hermione, é o ser apaixonado, somos nós mesmos em nossa paixão. Hermione surge, apenas, como uma encarnação de um dos momentos do ser humano universal. Tudo o que havia nela de individual desaparece e só serviu para nos fazer crer na verdade, no fato indiscutível de sua existência real. Estamos como que na presença de um fenômeno natural, confundidos por uma revelação que deslumbra, oprime, mas a respeito da qual não nos ocorre emitir um julgamento moral. Não exclamamos "como isto é mau!", e sim, "como isto é verdadeiro!"

O movimento da Tragédia é, pois, um movimento para ultrapassar, não o bem e o mal, como dizia Nietzsche, mas o bom e o mau. E se procurarmos bem qual pode ser o procedimento supremo do poeta trágico, veremos que é o do amor. Graças à dialética criadora do amor, o poeta pode abranger simultaneamente os aspectos contraditórios da diversidade humana e, longe de opô-los, como pretenderam os teóricos realistas do drama, metamorfoseá-los em verdade. Se ousasse ir até o fim de meu pensamento, diria que um cristão pode ver, na tragédia, uma imitação, em escala humana, do movimento pelo qual Cristo, ao encarnar-se, passou do conhecimento discriminatório dos bons e maus ao ato de identificação com a humanidade inteira [2], — um comunista, uma imitação do movimento pelo qual alguns

[1] Falo de um *verdadeiro* espectador, daqueles que se deixam levar pela representação, para quem *Andrômaca* é uma verdadeira tragédia viva.

[2] Percebe-se quão profundamente se enganou Hugo, ao dizer que o drama nascera com o cristianismo. Neste, ele só viu o princípio maniqueísta da dualidade, da afirmação de uma oposição entre o bem e o mal, afirmação que me parece ser unicamente a constatação de um estado de fato, constatação prévia ao ato de amor, mas que sem o coroamento desse ato de amor nada tem de especificamente cristão.

pensadores e mártires da nova fé alçaram-se à noção de humanidade a ponto de sofrerem felizes por ela.

Se aceitarmos esse ponto de vista, a questão da tragédia fica rapidamente explicada. Pode-se definir como "tragédia cristã" toda obra dramática, escrita por cristãos, seja para proporcionar a outros cristãos uma exaltação religiosa, fiel ao dogma, seja para converter os não-cristãos. Ora, se nos ativermos a esse sentido, não poderia haver tragédia cristã mais do que tragédia política, histórica ou de qualquer outro gênero e isso por múltiplas razões [1], entre as quais eis aqui as mais sérias: de início, se é próprio da tragédia trazer ao homem uma revelação, não se percebe que segredo especial poderia a tragédia desvendar ao cristão, uma vez que o próprio segredo de sua fé, ele o tem de fontes que lhe parecem muito mais autênticas. Quanto ao não-cristão, que sentido pode ter para ele uma demonstração que antecipadamente suponha o problema resolvido [2]? Contra tentativas dessa ordem permanecem válidas todas as objeções feitas ao teatro de propaganda. Por outro lado, a postulação de uma tragédia cristã implica a confissão de uma divisão, de uma distinção entre os homens — cristãos de um lado, não-cristãos do outro. Mostrei como o movimento próprio da tragédia se

---

1 Cf. Lessing: "Há uma observação a fazer quanto às tragédias cristãs em geral. Por mais persuadidos que possamos estar acerca do efeito imediato da graça, seus lances não poderiam, entretanto, agradar-nos no teatro onde tudo o que pertence ao caráter do personagem deve nascer das causas mais naturais. Aí, só admitimos prodígios no mundo físico; no moral, tudo tem de conservar seu ritmo comum porque o teatro deve ser a escola do mundo moral. Os motivos de cada revolução, das menores mudanças de opinião precisam ser equilibrados fielmente com o caráter da personagem. O que disso resulta deve sempre consistir na mais profunda verdade, sem o quê o poeta terá talvez arte para nos iludir com as belezas do pormenor e para nos fazer esquecer suas inconseqüências, mas só nos enganará uma vez. Assim que recuperarmos o sangue-frio, retiraremos o aplauso que, pela surpresa, o poeta nos arrancara.

...Uma tragédia que merecesse realmente o nome de cristã, está ainda por fazer; entendo por isso uma peça na qual o cristão nos interessasse somente como cristão. Mas, essa peça será possível?... Eu aconselharia que se deixasse em paz, no repertório, o que temos de tragédias cristãs" *(Dramaturgia de Hambourg)*.

2 *Polyeucte* só é tragédia cristã para os cristãos. Para os outros, é a tragédia do fanatismo. Eles só podem compreendê-la, procurando em si as raízes de fanatismo análogo, ou *explicando* esse fanatismo pela juventude das personagens, pela existência de sua fé, isto é, colocando no plano psicológico o que o autor e sobretudo seus comentaristas — tentaram transferir para o plano de uma iniciação esotérica.

opunha a tal procedimento. A tragédia cristã só se tornará digna do nome se, renunciando a seu papel demasiado modesto de meio de ação, um meio ao mesmo tempo esteticamente ilegítimo e praticamente impotente, aspirar a transformar-se em um ato de caridade universal [1], incompatível com a tendência atual dos autores cristãos a aceitar sem mágoa a separação que o cristianismo de seus personagens cria entre eles e os outros homens [2].

Há, com efeito, um outro aspecto possível da tragédia cristã: o de uma tragédia que, sem tentar de modo algum converter ou pregar, se contentasse em apelar para essa imensa linguagem

---

1 Sem dúvida, não se pode opor historicamente certo aspecto cristão da tragédia ao da tragédia antiga, por exemplo. "A tragédia antiga, escreve Berdiaeff, é a do destino; ao contrário, a tragédia cristã é a da liberdade." E afirmando "que é estranho ver a tragédia rejeitada pela religião da cruz", acrescenta: "É nela precisamente (na tragédia cristã) que se revela o fenômeno original do trágico. O destino é secundário. Por essa razão, ele é visível a um homem isolado e está separado das fontes originais do ser. Ele deriva da liberdade ao passo que a liberdade é original. A consciência cristã supera o destino, no sentido antigo da palavra; ela liberta o espírito humano do poder do mundo, do poder das forças cósmicas. Mas, revela a liberdade onde jaz a fonte original do trágico... Os conflitos mais profundamente trágicos da vida designam uma colisão entre dois valores iguais em perfeição... A constatação dessa coloração particular da forma da tragédia, no grande período cristão do século XVII, parece-me exata como me parece justa a observação de Renouvier sobre a tomada de consciência, entre os românticos, de uma nova imagem do destino, inspirada simultaneamente pela concepção grega da fatalidade e pela concepção cristã da liberdade. É a concepção de Hugo sobre o *anankê*, "força superior que nasce do conflito das paixões e dos acontecimentos, desfaz os planos e as esperanças dos indivíduos... corretivo necessário da natureza das coisas à paixão individual desregrada". (*A Guerra de Tróia*, de Giraudoux, parece-me dominada pelo sentimento dessa *anankê*)... Entretanto, por mais justas que sejam essas considerações, elas só atingem uma aparência demasiado superficial do fato trágico — no sentido teatral da palavra, o único em jogo no caso — e cuja realidade profunda está, como tentei mostrar, no ato de adesão do espectador à personalidade íntima da personagem. O movimento desse ato é o próprio movimento do amor.

2 Para tudo o que se refere à arte cristã, deve-se consultar a obra de Jacques Maritain: *Art et Scolastique* (Rouart et fils, editor) e particularmente os capítulos "A Arte e a Beleza" e "Arte e Moralidade". Maritain expõe a teoria escolástica da arte e mostra como o respeito da obra pode conciliar-se com a vontade cristã de submeter a arte a Deus: "A arte tem por única finalidade a própria obra e sua beleza", afirma Maritain e, ao mesmo tempo: "a arte não tem direito algum contra Deus". Com efeito, "para o cristão a lei tornou-se sua própria inclinação interior... É a ele que se pode dizer: *ama et fac quod vis;* se amas, podes fazer

poética e "mítica" (no sentido estético da plavra), comum a toda a cristandade, crente ou não, há cerca de 2000 anos. Essa tragédia seria para os contemporâneos o que talvez tenha sido para todos os espectadores da Hélade, e continua a ser para o pequeno número dos que se alimentam da cultura greco-latina, o grande símbolo humano da tragédia grega. Um pequeno número de seres conhecidos por todos, cada um tendo como sinal o testemunho de uma aventura humana, de um sofrimento humano, de uma inquietação humana e agrupados em uma única família, de tal modo que nenhum deles pareça jamais estar totalmente livre do laço primordial entre os homens: os porta-vozes do teatro grego, são esses que podem ser amanhã os porta-vozes da tragédia cristã francesa. Essa tragédia seria, então accessível, não apenas aos cristãos, mas a todos os homens, cristãos ou não, daquilo a que se dá o nome de cristandade, e mesmo a todos os homens do mundo, por pouco que estejam iniciados nesses mitos.

Existe aliás, um modelo dessa tragédia da cristandade, ainda que continue quase desconhecido. Encontramo-lo na Idade Média, em fins do século XVI: é o *Abraham sacrifiant* do velho Teodoro de Bèze [1].

O adaptador moderno sabiamente expurgou do texto do século XVI tudo o que não era puramente expressão do drama central, tudo o que procurava marcar a ruptura do protestantismo com o catolicismo (o autor protestante vestira o diabo com uma batina de padre), tudo o que tendia a dividir o público em lugar de uni-lo. Sobrou única e nua a grande aventura de Abraão sacrificando o filho amado ao Deus amado. E a partir daí, não mais se tratava de protestantes ou católicos, nem mesmo de crentes ou descrentes. A história de Abraão despojava-se de sua interpretação confessional (sem, entretanto, perdê-la aos olhos dos

---

o que quiseres, nunca hás de ferir o amor". Ver também todas as reflexões concernentes ao *habitus* artístico, isto é, o aperfeiçoamento e a fixação das disposições naturais do artista.

[1] É mérito dos Teofilinos (grupo de jovens atores estudantes da Sorbonne) tê-lo enfim ressuscitado. Talvez essas modestas e silenciosas encenações "de amadores" tenham, na evolução do teatro do século XX, uma influência mais considerável do que as mais tumultuosas descobertas de nossos grandes diretores. Já começa a triunfar, um pouco em toda parte, a encenação simultânea com seu poderoso desdém pelas enganosas verossimilhanças, mas para que a substância mesma de nosso teatro fosse renovada, bastaria, sem dúvida, que alguns de nossos jovens autores tivessem assistido, por exemplo, à representação de *Abraham sacrifiant*.

crentes) para surgir diante de todos em sua eterna grandeza mítica. Não era mais do que o ato de fé, o ato de toda fé e suas exigências; via-se apenas a expressão da mais alta concepção humana do sacrifício, que para Abraão não é somente o sacrifício de seu filho, e sim o de sua razão; mais ainda, o sacrifício de seu desejo de que o sacrifício fosse útil. Sem dúvida, para os cristãos, esse espetáculo podia ser reforçado por uma tragédia íntima propriamente cristã mas, ao abandonar aos olhos dos outros o caráter discriminatório de tragédia cristã, ela erguia-se, entretanto, esteticamente falando, acima do domínio em que o homem ainda se sente separado dos outros homens. Ela emprestava ao cristianismo suas personagens — com todo esse confuso borborinho de vida real, que murmura em torno das figuras do Evangelho, — e, ao mesmo tempo, seu tema historicamente inconcebível antes de Cristo. Não renunciava a nada de essencial para a fé cristã: mas, também sacrificava às exigências da arte tudo o que poderia haver de útil, atualmente, nas lutas quotidianas; sacrificava até o próprio desejo de que esse sacrifício pudesse ser útil.

Voltemos agora a *Polyeucte,* "tragédia cristã", porém tão bela e tão comovente. Não nos impressiona a diferença dos planos? Severo, Paulino, o próprio Polyeucte... frente a Abraão e Isaac! Nossas míseras discussões psicológicas sobre o caráter, as intenções reais de Severo ou de Polyeucte! nossas querelas de interpretação! Compreende-se agora o verdadeiro sentido do anátema de Nietzsche contra Eurípedes. A tragédia de Theodoro de Bezè, com todas as suas imperfeições, já é em potencial o retorno de Ésquilo. Consolar-nos-íamos facilmente dos três séculos quase silenciosos que se seguiram a nossa tragédia clássica, se tivéssemos certeza de que, em futuro próximo, algum poeta, obcecado pela grandeza helênica, reencontrasse o imenso terreno arável da mitologia cristã.

O problema das relações entre a comédia e a moral pode parecer mais simples; entretanto, há ainda alguns equívocos a dissipar. A comédia sempre deu a impressão de ser mais comprometida com a época do que a tragédia; sempre se julgou que ela retratava os costumes de uma época e de um meio, e sobretudo os maus costumes, a feiura, o ridículo. Não é essa uma função moral? E poderemos escapar ao perigo de visar à ação imediata sobre os espectadores?

Lembremos inicialmente que se a comédia é considerada como uma arte, ela deve, do mesmo modo que a tragédia, ser

fiel apenas a sua lei interior e que, por esse mesmo fato, conquista inteira independência em face das morais transitórias. Contudo, por outro lado, tentei mostrar que a comédia responde a uma necesisdade de ação do homem sobre outros homens, do espectador sobre as personagens, e mais particularmente a uma necessidade de dominação.

Pelo riso, o espectador afirma sua superioridade, mas não seria exagero pretender que ele a conquiste? Não se trata unicamente de uma superioridade já adquirida, de uma ruptura já consumada? Em outros termos, a ação moral que concordamos em atribuir à comédia não é apenas aparente? Um exemplo permitirá que me compreendam melhor:

Quando Molière representou o *Tartufo,* enfrentou uma cabala. Explicou-se do seguinte modo: "Como o dever da Comédia é corrigir os homens, divertindo-os... eu não tinha nada de melhor a fazer que atacar, por pinturas ridículas, os vícios de meu século." Ora, "os hipócritas não sabem gracejar... e armaram-se contra minha comédia com um furor espantoso".

Efetivamente os hipócritas, não mais do que qualquer um daqueles que se reconhecem na comédia, não podiam compreender a zombaria: seria necessário que antes se livrassem da hipocrisia. No máximo, a peça teve como efeito exasperar-lhes o vício, dar-lhes nova ocasião para praticá-lo. Apenas os verdadeiros devotos podiam rir, mas a conversão destes já estava feita; a comédia simplesmente os confirmava em sua atitude.

Assim, parece-me inútil esperar do teatro, seja ele tragédia ou comédia, qualquer ação de conversão brutal para o bem ou para o mal. O teatro é um espelho: pode revelar sentimentos ainda obscuros; não cria nenhum. É, aliás, por ser espelho que tantas pessoas fingem reprová-lo. O ditador proíbe certos espetáculos, não por temer que provoquem idéias novas, mas por saber que exprimem idéias já existentes. O medo do teatro é o medo de ver claro. No dia em que se pôde representar publicamente o *Tartufo,* a falsa devoção já estava em fuga. No dia em que qualquer associação religiosa o fizer representar,a falsa devoção estará morta.

Mas, o teatro não terá contribuído para isso. Socialmente, o teatro é um indício, não uma causa. É uma linguagem diferente da linguagem comum somente [1] por sua natureza poética;

[1] Mas essa diferença é essencial: como poesia, ele distribui alegria. Essa alegria particular, criada por aquilo que Aristóteles chama *a purgação,*

isto quer dizer que nele o homem não procura e não poderia descobrir senão confirmações, esclarecimentos sobre si mesmo, e que é ilegítimo e ilusório sujeitá-lo a finalidades práticas. Dessa linguagem pode-se usar ou abusar. Pode haver engano quanto a sua natureza e a sua significação. Mas, elá é tão irresponsável por seus abusos e erros quanto o é, hoje em dia, a imprensa pela venalidade de seus donos e a mediocridade de seu público. É a estes que se deve responsabilizar pela decadência em que, por vezes, ele pareceu cair.

é o bem que proporciona o espetáculo dramático, digno do nome. Se assim o faz, é o bastante para que se justifique — seja qual for o assunto abordado, as qualidades ou os vícios das personagens, o desfecho — perante todas as acusações que incessantemente não sei que masoquismo acumula contra ele.

8. O PÚBLICO

Se as grandes formas do teatro só se definem segundo as diferentes atitudes impostas ao espectador, parece evidente que nenhuma arte como a arte dramática está relacionada, quanto a seu objeto e a sua ação, a essa realidade complexa, misteriosa e móvel que se chama público. O autor dramático só fala ao público na medida em que fala do público. Assim, a concepção de arte de um autor, depende diretamente da idéia que ele tem de seu público.

Essa ligação necessária com o público torna particularmente perigosa a condição do teatro, pois, sem chegar a pretender, com Nietzsche, que o público não passa de uma palavra, deve-se reconhecer que ele não é, de modo algum, um valor sempre igual e constante em si. Varia de século para século, de ano para ano. Varia igualmente segundo os povos, as regiões, enfim as classes sociais. Disso resulta que, cada vez mais, há uma tendência a crer que é preciso renunciar à ilusória realidade do público para só levar em conta os públicos. E muitos autores julgam-se prudentes e sensatos por escrever para um público determinado que se lhes afeiçoou.

Da parte deles há nessa atitude, um desconhecimento profundo da ação recíproca ininterrupta da obra dramática e do público. Um público, limitado a uma categoria social, política ou religiosa, impõe ao autor que se deseja ater a seu sufrágio, pintura exclusiva dessa categoria de homens, insistindo tal pintura não naquilo que possui em comum com o resto da humanidade, mas no que a distingue. Pois, se fosse de outro modo, por que esse público permaneceria particularmente fiel a um autor? Assim, o autor escreve para satisfazer certos hábitos de pensamento, o gosto de certas atitudes morais, mas, com isso, restringe-se a só utilizar, como matéria para sua obra, esses hábitos e

esses gostos que ele mesmo contribui para acusar, endurecer e desumanizar. Produz-se uma degenerescência da obra pelo público, do público pela obra, como nas grandes famílias que se esterilizam pela multiplicidade dos casamentos consangüíneos.

Ao contrário, a variedade de público revela-se um maravilhoso recurso, uma fonte inesgotável de renovação e enriquecimento para quem, longe de submeter-se-lhe e escolher, quiser dominá-la e realizar uma obra accessível, não a um, e sim a cada um desses públicos.

Ora, mesmo para aqueles que admitem a necessidade de evitar servir só a uma categoria social, política ou religiosa, subsiste outra tentação: a de dirigir-se a todas as categorias, mas, em cada uma delas, aos melhores. Em oposição, alguns pensaram que era preciso atingir a maioria. Nasceram assim essas duas concepções rivais, que dividem alguns de nossos contemporâneos. Os primeiros invocam o classicismo, ainda que, na verdade, nada autorize a afirmar que essa foi a concepção de Molière, Corneille, Racine; outros defendem a fórmula do que chamam Teatro popular.

Mas, então não vêem que uns e outros sacrificam *a priori* uma ou outra parte do público, sem se perguntarem se esse sacrifício era absolutamente necessário?

Trata-se de interessar, ao mesmo tempo, a maioria e os melhores. A obra de arte dramática só pode visar a representar e atingir o homem de todos os tempos e de todos os países através do homem de hoje e de um país. Deve ser tão atual e tão duradoura quanto o são os grandes fenômenos naturais. Ela própria é um fenômeno natural, tão primitivo para o homem quanto a morte ou o amor. A cada um de nós, ela mostra o homem sob uma fisionomia diferente, mas seria loucura contentar-se com a fisionomia efêmera!

Infelizmente, não é fácil escrever uma obra tão elementar, tão simples, quanto o são o amor e a morte. É a consciência que tem o artista das limitações de seu poder criador o que o leva assim a *enriquecer* seu assunto, isto é, a multiplicar as probabilidades de ação sobre os espectadores, por falta de confiança na probabilidade essencial. Apenas o gênio se julga suficientemente próximo dos deuses para convencer-se de que a simplicidade de sua mensagem valerá por todo o universo. Também não é contra as inevitáveis derrotas do homem que me insurjo aqui, mas contra a tendência de aceitar que, na concepção ideal de uma arte, possa intervir concessão a uma fraqueza humana. O

condenável não é, na verdade, que o teatro fique preso a uma época ou a um meio, e sim que o artista consinta em considerar essa limitação como uma necessidade de princípio, que o artista, *a priori,* possa aceitar fazer *arte clássica* ou *arte popular,* — e para dizer tudo, numa palavra, que ele submeta sua concepção de arte a um desejo de ação direta sobre um público determinado, em vez de procurar unicamente um meio de expressão cujo valor será tanto maior quanto mais universalmente válido.

Sem dúvida alguma, o estado atual da evolução humana ainda proíbe que um autor possa ter esperança de escrever uma obra universalmente expressiva. Talvez o cinema apresse a vinda dessa linguagem universal. Em todo caso, se fatalmente o público do teatro continua hoje limitado seja a uma nação, seja a uma classe, a missão do artista não deixa de ser um trabalho incessante para alargar, para quebrar esses limites. É assim, pois, e somente assim, que se pode considerar que a arte dramática tem uma missão social [1], não porque procura convencer ou converter, mas simplesmente porque, sendo em sua essência, como toda arte, um meio de expressão, isto é, uma linguagem, na medida em que se aperfeiçoar, na medida em que estender a significação dessa linguagem a um grupo de homens cada vez maior, contribuirá para a supressão das divisões sociais. Nenhuma instituição, ainda que o pareça, foi, como a linguagem, instrumento da formação das classes, e é esse o escândalo de nossa sociedade. A cultura, longe de ser sempre desinteressada, muitas vezes só tem por alvo inconsciente estabelecer pela criação de uma linguagem esotérica, uma separação intransponível entre o homem culto e os demais. Ora, o teatro fornece à linguagem suas palavras mais reveladoras. Dizer "um misântropo" já deixa entrever que se é instruído, mas falar de um "alceste" é dar

---

[1] É o que compreendera muito bem o iniciador do teatro popular de Bussang, Maurice Pottecher, quando pretendia fazer de seu teatro "um meio de libertação para a arte e de união social para o público... Entendo por teatro popular, acrescentava ele, aquele em que os diversos elementos, cujo conjunto constitui um povo, podem sentar-se e interessar-se igualmente pela obra apresentada. Vocês observarão que falar assim do povo é, de início, mostrar que não se pensa nesta ou naquela classe, com exclusão de outras... A assembléia será tanto mais completa quanto mais reunir nos mesmos bancos o primeiro dos filósofos de uma nação e o último dos carregadores do mercado... Ela não o será quando, para encher uma sala dez vezes maior que a galeria das Máquinas, houver uma multidão composta unicamente de mineiros" (Carta a Ferdinand Brunetière). Infelizmente, fez-se a experiência na atmosfera estética do teatro realista, o que devia comprometer seu sucesso.

mostras de cultura. E, como se vê, a palavra que assim se procura subtrair ao povo é uma das mais ricas, das mais carregadas de verdade humana, das mais suscetíveis de esclarecer o parentesco fundamental de todos os grandes tipos de humanidade, acima dos grupos e das classes. Os adjetivos, pouco a pouco, perderam contacto com o homem; os nomes fornecidos pelo teatro poderiam restabelecer, ao contrário, o sentimento direto de uma personalidade viva, na qual todos os homens se reconhecessem. Querer reduzir o público do teatro a um pequeno grupo de intelectuais é privar a maioria da humanidade de um dos meios necessários ao auto-conhecimento. O teatro não é e não pode pretender ser o instrumento de todo o conhecimento do homem. Ele é apenas o do conhecimento do homem em ação, ou seja, é a experiência do homem, metafísica na tragédia, psicológica na comédia. Privar o povo de teatro é privá-lo, ao mesmo tempo, dessa linguagem e desse campo de experiência, é faltar com o mais elementar amor à humanidade.

Mas, é também privá-lo de teatro oferecer-lhe apenas seu próprio espetáculo, enquanto classe social, com sua sentimentalidade, inquietações, gostos distintivos. Que interesse se deseja que ele encontre ao renovar a experiência daquilo que imagina conhecer tão bem, senão a passageira exaltação de uma confirmação fácil? Que nova linguagem se deseja propor-lhe, se ele deve falar apenas consigo mesmo?

Um crítico italiano do século XVI afirmava que se o essencial era ganhar a confiança das pessoas, importava dedicar-se menos à procura da verdade do que à preocupação com os erros do povo. Nossos contemporâneos recusariam o cinismo de tal confissão. Mas que outra coisa faziam Diderot e, às vezes, Beaumarchais? E, para seduzir, não procuravam eles, entre os erros populares, aqueles que se limitam a agir sobre o espectador pela sensibilidade, instrumento demagógico e, aliás, decepcionante da arte dramática? A partir do momento em que o teatro francês quis ser apenas uma diversão da burguesia — considerada, aliás, com desprezo, como uma classe inferior e accessível somente aos sentimentos fáceis — não houve mais teatro na França. E ele não renasceria quando as classes populares substituíssem a burguesia [1].

[1] Pode, entretanto, haver necessidade em certas épocas, como a nossa, de um empenho na conquista do público popular, se este foi efetivamente excluído da participação em espetáculos dramáticos. Mas, essa ação essencial e urgente deve ser vista como simples etapa.

Nietzsche demonstrou eloqüentemente, em relação ao teatro grego, como Eurípedes tinha corrompido a tragédia, ao procurar lisonjear um público que desprezava: "Ao contrário, abundam os testemunhos que atestam o fato de Ésquilo e Sófocles, durante toda a vida e mesmo depois, terem tido sempre completo domínio dos favores do público e de assim não haver, nesses precursores de Eurípedes, desproporção entre a obra de arte e o espírito do espectador." Por isso, Eurípedes, embora mais moderno do que Ésquilo e Sófocles, não passa de um autor que se lê, enquanto Ésquilo e Sófocles ainda são representados.

Está igualmente fora de discussão que Shakespeare não pensou em fazer obra para uma classe e que seu teatro, escrito para o povo, nunca lisonjeou o povo. Entretanto, o que mais retém a reflexão é o caso tão particular do teatro clássico francês, que parece ter sido escrito para um público singularmente reduzido e seleto. Giraudoux achava que "o destino de todo apelo a uma verdade estranha às classes é tornar-se o apanágio ou a diversão da única classe curiosa, justamente a burguesia letrada, e assim ressoar num impasse". Por um momento, essa opinião pode seduzir, mas historicamente surge como falsa. De início, o teatro clássico — que oferece realmente uma verdade estranha às classes — só se tornou clássico precisamente porque rompeu os limites do público ao qual se pretende ter sido ele, primitivamente destinado. De início transpôs os limites da corte para atingir os da burguesia; enfim, transpôs estes para atingir e mesmo ultrapassar os limites de todo o povo francês. Corneille e Molière despertam hoje tanto entusiasmo no operário quanto no burguês. Por outro lado, talvez seja inexato considerar o público da Corte de Luís XIV como público de uma só classe, tão isolada quanto o é, em nossos dias, a da burguesia. Havia mais diferenças intelectuais e sociais entre dois senhores do século XVII, como o duque de Saint-Simon e qualquer cortesão da província, do que há entre dois burgueses da burguesia francesa contemporânea — e a corte de Luís XIV representava mais fielmente o povo que o público de Bernstein [1].

---

1 Uma idéia ligeiramente diferente é defendida por Mérédith *(Ensaio sobre a Comédia)*: "Politicamente, encara-se como uma infelicidade para a França que a nobreza acorresse em massa à corte de Luís XIV. Foi uma sorte para o autor de comédias. Ele teve sob suas vistas, em plena atividade, esse mundo petulante e vivo, com paixões de animálculo, pretensões enormes, serenos absurdos: charlatães vociferantes e vítimas ingênuas, hipócritas, dissimuladores, extravagantes, pedantes, damas inexpres-

Parece assim confirmar-se o fato de que o teatro popular, se quisermos, enfim, dar à palavra um sentido amplo, ou seja, o teatro que se dirige à totalidade de um povo, em sua realidade presente e em sua realidade futura, é exatamente o que faz apelo a uma verdade exterior às classes. Tanto quanto qualquer outra classe social, a burguesia, como público limitado, parece incapaz de promover, por sua presença, o espetáculo, o nascimento e desenvolvimento de um teatro realmente humano. É verdade que Giraudoux disse: "a burguesia letrada", o que reduz o alcance de sua afirmação, pois o público letrado está, em certo sentido, livre das distinções sociais. Entretanto, se como certos indícios parecem indicá-lo, a inteligência conseguisse criar sua própria classe, ela também não escaparia à impotência congênita de qualquer classe de provocar, como tal, a eclosão de uma obra de arte [1].

Do que precede, resulta que o teatro, como toda obra de arte, deve procurar dirigir-se a um público universal. Mas, é demasiado evidente que dificuldades insuperáveis se opõem hoje a que esse ideal se realize [2]. Por outro lado, é preciso saber que o limite imposto pelo fato nacional à extensão do gênero dramático não tem, de modo algum, a mesma natureza que a existência de uma classe política, intelectual, social ou religiosa determina.

---

sivas e gramáticos dementes, marqueses de sonetos, amadas de alta envergadura, moças de espírito simples, entrelaçados como num tear, barulhentos como na feira. Um círculo exclusivamente burguês não apresentaria tais tipos, pois a classe média deve ter acima dela a classe brilhante, elegante, independente que a estimula e lhe serve de modelo; de outro modo, ela será provavelmente tão estúpida interiormente quanto correta exteriormente."

[1] Observemos que a própria evolução do teatro de Giraudoux anula sua tese. Enquanto ele se ateve a satisfazer o gosto refinado dos que desejavam chamar-se elite intelectual, sua obra dramática permaneceu na esteira de toda a literatura dita poética, do início de nosso século burguês. *Intermezzo,* não passa talvez de um bom Crommelynck. Mas, quando rompeu com atitudes tão limitadas e, conscientemente ou não, se dirigiu não mais a um público de ex-normalistas e *sorbonardos* (da Sorbonne), mas ao público simplesmente, tratou de problemas e situações elementares: a guerra, a pureza, que de saída abriram seu teatro a um público ainda não numeroso, porém misto e, creio, rigorosamente independente das classificações intelectuais e sociais, a um público que, em todo caso, aumenta diariamente, e isto a despeito da reputação de esoterismo que as primeiras obras deram a Giraudoux. Por romper com a burguesia, mesmo letrada, é que Giraudoux parece hoje em vias de se tornar clássico.

[2] Parecem singularmente prematuras, senão utópicas, as esperanças manifestadas a esse respeito por J. R. Bloch, em seu *Destino do Teatro.*

Vimos que, no teatro, o efeito de qualquer tomada de consciência de uma realidade de classe é o estabelecimento de uma ruptura entre o público dessa classe e o resto da humanidade, efeito inconciliável com a necessidade do espectador de esquecer sua condição individual diante de uma revelação essencialmente humana. Toda literatura de classe implica, por definição, uma atitude de fidelidade a um cisma — caso contrário, ela deixaria de ser uma literatura de classe. Não acontece o mesmo com uma literatura nacional, salvo no caso de ela desejar tornar-se nacionalista, ou seja, de desejar criar, por sua vez, a consciência de uma separação com os outros homens. Mas, normalmente, uma literatura nacional é apenas uma visão espontânea do humano através de certo espírito, tão profundamente enraizado no cidadão que, longe de se sobrepor a sua personalidade, como faz fatalmente o espírito de classe, é um de seus elementos imprescindíveis.

Ao ouvir uma peça francesa clássica, ninguém pensa que nela se trate de isolar ou mostrar o triunfo de uma concepção nacional em oposição a outras concepções. Vemos o homem com os olhos que nos deram e sob o céu que é nosso. Mas, o que esperamos é principalmente a revelação do homem em toda sua compreensão.

Com o fato nacional acontece o mesmo que com o fato individual: querer negá-los seria negar toda ligação concreta do ser com as realidades terrestres; querer limitar-se a eles seria condenar a arte à esterilidade. Na verdade, é na descoberta do homem total que trabalham, em cada nação do mundo, todos os dramaturgos autênticos.

A tragédia é, sem dúvida, espontaneamente mais universal do que a comédia: as situações, os problemas metafísicos são os mesmos para todos os homens, em todos os climas, e sabemos que seu número é extremamente reduzido. *A priori,* os caracteres parecem mais diferentes, mais sujeitos às contingências do meio. Mas, ainda nesse caso, é evidente que, mesmo nas obras que procuram valorizar um caráter especificamente nacional e até regional, tal caráter se apresenta apenas como um aumento, uma hipertrofia de uma disposição comum a toda a humanidade [1]. Em

[1] Voltaire insistiu *(Carta sobre a Comédia)* na dificuldade de qualquer comédia tornar-se universal: "Se desejais conhecer a comédia inglesa, o único meio é ir a Londres, ficar três anos, aprender bem inglês e ver comédias todos os dias... A sutileza das palavras espirituosas, a alusão,

todo caso, trata-se de conhecer mais e não de lutar; de associar e não de dissociar. O teatro pode tomar emprestado a certos povos, a certas regiões, ou a certos homens, algumas singularidades de seu caráter. Para terminar, observemos que esse esteio será apenas efêmero e que a arte dramática, ao se aperfeiçoar, sempre se livra dos oropéis emprestados. Uma peça que glorifique um homem ou um povo só é bem sucedida, se trair sua realidade individual. A esse respeito, Lessing escreveu páginas definitivas: "É sem fundamento que se deseja impor a crença de que uma das destinações do teatro é reavivar a memória dos grandes homens. Isso constitui um objetivo da história, e não do teatro. Não devemos freqüentá-lo para aprender o que este ou aquele homem fez, mas o que cada homem de determinado caráter teria feito nas circunstâncias dadas. A finalidade da tragédia é infinitamente mais filosófica do que a da história e transformá-la em panegírico de homens célebres, até chegar ao abuso de alimentar o orgulho nacional, é rebaixá-la de sua verdadeira dignidade.

Assim, desde que se trata de tornar o teatro útil, até mesmo à Pátria, ele corre perigo. É por isso que pelo menos um espírito de paz, senão um estado de paz, é necessário ao desenvolvimento da arte dramática. Nem as guerras externas, nem as revoluções inspiram os poetas trágicos. Foi só depois da vitória, e com os corações pacificados, que Ésquilo conseguiu escrever o grande hino de generosidade: *Os Persas*. Quando Luís XIV guerreava, não arrastava atrás de si a coragem inflamada de seu povo. Que há de menos nacionalista que nosso teatro clássico?

Quanto ao teatro revolucionário, não é supérfluo deter-se um pouco nele, pois nenhum povo, nenhum partido resistiu à tentação de utilizar o palco dramático a serviço de sua fé política. A ponto de se poder tentar estabelecer, desde agora, em qualquer revolução, a curva permanente do movimento dramático.

---

a pertinência, tudo isso se perde para o estrangeiro... Com a tragédia, é diferente... Édipo, Eletra pertencem tanto aos espanhóis, aos ingleses ou a nós como aos gregos..." Mas, de quem falava ele? De Wicharley, de Congreve, hoje tão esquecidos na Inglaterra quanto desconhecidos na França (Cf. com alguma severidade, Mérédith, em seu *Ensaio sobre a Comédia*, condena essa época da comédia realista inglesa: "nenhum retrato verdadeiro, nenhum gracejo notável; nenhuma idéia, nem sal, nem espírito"). Aristófanes, Molière não conheceram tais limitações. Digamos apenas que é mais difícil para a comédia do que para a tragédia alcançar a verdadeira grandeza porque as armadilhas do sucesso imediato a ameaçam mais diretamente.

A cada um dos quatro grandes movimentos revolucionários — a pré-revolução, quando as reivindicações são sobretudo negativas, — a tomada do poder, quando a alegria anda a par da anarquia, — o período de organização e de ditadura, — enfim, a época de consolidação, quando a vida retoma um curso normal, — a cada um desses momentos corresponde, na literatura dramática, uma orientação diferente das obras.

Durante a primeira época de luta contra um poder que se deve derrubar, temos um teatro de combate, de atmosfera realista e sentimental. Na França de 1780, é a época áurea do drama burguês; na Rússia de 1905, a preponderância do realismo psicológico, com os dramas de Gogol, Tolstoi e Ostrovski; na Alemanha de antes da guerra, a floração do teatro reivindicatório de Duschinsky, Wolf, Lampel, Franck, Bruckner.

Após a conquista do poder, vêm as peças resolutamente otimistas, que se inspiram, via de regra, na história nacional e cujo nível afetivo é a exaltação. A peça é, então, uma festa e a organização de imensas manifestações populares coexiste com a procura de cenários e encenações grandiosas. A 13 de janeiro de 1791, a Constituinte estabelece a liberdade dos espetáculos e, em menos de dez anos, abrem-se 45 salas onde se representam mais de 1500 peças novas. Em outubro de 1917, um decreto do Soviete dos Comissários isenta os espetáculos públicos do imposto estatal. "É, diz uma testemunha, a eclosão da *teatromania universal.*"

Mas, quando vem a ditadura, ela corta e retalha sem piedade essa mata luxuriante. A 8 de junho de 1806, Napoleão restabelece a censura. Desde 1919, o Estado Soviético proclama a nacionalização dos teatros, depois estabelece uma Comissão do Repertório, que edita um índex proibitivo e uma lista de peças recomendadas.

Durante esses dois últimos períodos, as Festas levam o povo a inundar as ruas das capitais. O desfile do motim transforma-se num alegre desabrochar, num encantamento e num culto. Em todas as revoluções contemporâneas, foram reproduzidas as festas da revolução francesa e, particularmente, essa famosa festa da Federação, do 14 de julho de 1790. A ditadura ordena e endurece esses espetáculos aos quais visa a impor sobretudo uma impressão de poder. Lembremos a famosa reconstituição da tomada do Palácio de Inverno, na URSS, no terceiro aniversário da revolução. Regimentos inteiros colaboraram com seus canhões,

metralhadoras e caminhões. Mobilizaram o famoso couraçado *Aurora* que, em 1917, bombardeara os exércitos do governo. Na Itália, o regime também organizou enormes representações das quais participavam vários regimentos, e que se passavam ao ar livre, em palcos com mais de um quilômetro de largura, dirigidas por um maquinista içado ao topo de uma torre de vidro.

Não se trata apenas de perguntar o que sobrou de toda a literatura de tais períodos: a resposta é fácil, pois nenhuma dessas peças revolucionárias passou à posteridade. Mas, deve-se sobretudo constatar que não somente a literatura dramática foi aviltada, mas ainda, e o que é mais importante, revelou-se incapaz de satisfazer às necessidades publicitárias a que desejavam submetê-la, pois *é uma lei sem exceção que a propaganda revolucionária sempre acaba por deixar o teatro para expandir-se na rua, por abandonar seu apelo à arte dramática a fim de entregar-se à manifestação pública* [1].

E é só muito mais tarde, quando a unidade moral do povo pôde reconstituir-se por si mesma, espontaneamente e não por medo das baionetas, que o teatro recupera, enfim, seus direitos.

Ao prefaciar Shakespeare, Guizot já expressava essa idéia: "A literatura só prospera quando, intimamente associada aos gostos, aos hábitos, a toda a vida de um povo, é para ele ocupação e festa, diversão e necessidade... Certo grau de desenvolvimento e também de simplicidade nos espíritos; certa comunidade de idéias e costumes entre as diversas condições sociais; mais ardor do que fixidez na imaginação, mais movimento nas almas do que nas vidas; uma atividade moral vivamente excitada, mas sem finalidade imperiosa e determinada; liberdade de pensamento e tranqüilidade de vida — eis as circunstâncias de que necessita a poesia dramática para brilhar em todo seu esplendor... Talvez nenhuma época seja mais favorável à fecundidade e originalidade das produções do espírito do que aqueles tempos em que uma nação já livre, *mas ainda ignorando-se a si mesma, goza ingenuamente do que possui sem perceber o que lhe falta.*" Sublinho as últimas palavras, que analisam tão nitidamente o estado de espírito necessário ao espectador das grandes obras, estado de espírito que exclui qualquer idéia de separação, de distinção.

Talvez me objetem com a persistência de certo teatro revolucionário. Hão de nomear Beaumarchais. Mas, aqui, é preciso

[1] Ver mais acima, o que se disse do "teatro de combate".

observar que o ponto de vista histórico substituiu o ponto de vista estético e falseou as coisas. Nos manuais de literatura, escreve-se que *O Barbeiro de Sevilha* e, sobretudo, *O Casamento de Fígaro,* "ao transformarem o teatro em tribuna", retiram sua importância da influência revolucionária.

Na verdade, *O Barbeiro* e *O Casamento* são, antes de mais nada, boas peças e por essa razão, e não por qualquer outra, têm um lugar em nossa literatura. Direi mais: é na medida em que não são revolucionárias, na medida em que as personagens revolucionárias e as idéias revolucionárias que apresentam são tipos e temas eternos, que elas adquiriram indiscutível valor dramático [1].

Causou espanto que os grandes senhores tenham podido, ao mesmo tempo, reconhecerem-se na peça que os difamava e, entretanto, assegurar o sucesso da obra. Foi porque não tinham consciência de serem tipos excepcionais, históricos, mas de representar uma das faces permanentes da fisionomia humana. E não seremos nós a dizer, um século e meio depois da revolução, que se enganavam. Era o homem que eles viam e julgavam. Pessoalmente, não se sentiam mais envolvidos do que qualquer um de nós quando se representa o *Tartufo.*

Não nego, entretanto, que uma peça de teatro possa ter certo efeito de exaltação revolucionária. Quem assistiu, após a vitória da frente popular de 1936, às famosas representações do *14 de julho,* no Alhambra, sabe até aonde pode chegar a força de embriaguez de um espetáculo. Mas, já se criara o entusiasmo antes da representação. Tratava-se apenas de explorá-lo. Uma conferência, um filme, canções populares, quadros vivos, um desfile na rua teriam sido suscetíveis, no exato momento, de provocar a mesma excitação. O amálgama confuso, que se apresentava ao povo sob o nome de *14 de julho,* participava alternadamente do poder de exaltação dessas formas de propaganda. E muito pouco tomava de empréstimo à arte dramática propriamente dita. Seria fácil constatá-lo: bastaria dar hoje uma nova representação do mesmo espetáculo. Mas, quem se arriscaria? Entretanto, have-

[1] Igualmente, se o teatro de Ibsen é grande, não é de modo algum por ser um teatro de tese. Esse logo perdeu a força. Mas, é que ele ressuscitou, segundo a expressão de Lugné Poe, o *Espírito dos Vikings,* reencontrou o gosto selvagem da grandeza e da liberdade, e ousou sair do mundo real.

ríamos de perceber claramente que tudo o que tomamos como um efeito da arte dramática era apenas o reflexo da paixão do público; que o público oferecera tudo, o espetáculo nada.

Assim se explica a espantosa desproporção entre o sucesso das peças revolucionárias e seu valor real. Um historiador contemporâneo do teatro, Gaiffe, estudou longamente a situação do teatro durante a revolução francesa. Fica-se estupefato diante dos tolos espetáculos que obtinham os favores do público. Mas, não pensemos que se trata, no caso, de uma exceção. Peças no gênero floresceram igualmente na Alemanha, Rússia ou Itália. É que o teatro oferece muitas facilidades aos utopistas para que eles consigam defender-se dessas tentações. Quem, entretanto, não vê que é desvirtuado, a partir desse momento, o instrumento de propaganda? Não há mais limites. Não há mais escala de valores e, portanto, não há mais demonstração, uma vez que toda prova supõe a prévia submissão a condições aceitas pelas duas partes. No plano da eficácia como no da arte, o teatro de propaganda está condenado ao insucesso.

E, entretanto, como já o assinalei, a comédia continua sendo, em sentido muito particular, um teatro revolucionário válido, um teatro de ruptura, de renúncia. Não a comédia enquanto estigmatiza ou exalta uma classe, um povo, uma idéia, mas, ao contrário, enquanto mostra ao homem os vícios e os ridículos do homem, enquanto é não um instrumento de desforra contra os outros, mas de desforra contra si [1].

Então, certamente, ela terá eficácia revolucionária.

Quem quiser combater a guerra, a ditadura, a hipocrisia ou mesmo certo aspecto que pode assumir a fisionomia de um povo vizinho, a nossos olhos de franceses, não nos descreva outros homens entregues à guerra ou à ditadura, hipócritas sem relação conosco, inimigos ornados unicamente pelos defeitos que neles tememos, mas que nos mostre no homem que somos o gosto secreto pela guerra, a preguiça complacente diante das ditaduras da vida, a hipocrisia sempre redivíva, e mesmo em nós, esse

[1] É nesse sentido, como já o indiquei, que o teatro clássico francês trouxe realmente alguma coisa nova ao mundo. Molière, mesmo quando combatia as modas de seu tempo ou um defeito próprio de uma casta, sempre soube ir além do ponto de vista do inimigo para atingir o do homem. É o que dá a sua comédia esse matiz de tragédia, quase totalmente ausente da comédia antiga.

defeito que nos horroriza no possível inimigo. Que ele nos liberte com violência dessa parte de nós mesmos que desejamos deixar para os outros. Apenas, então, terá vencido os monstros, terá feito a única propaganda eficaz e duradoura. Quanto ao resto, é trabalho de diplomatas, de políticos ou de canhões. Desde que o laço de humanidade se rompe, o teatro não tem mais voz.

9. O ESTILO

Talvez nunca tenha havido, como em nossa época, tantas peças interessantes e bem feitas. Adquirimos o hábito de aceitar que isso seja o bastante, e sentimos dificuldade em compreender que uma crítica mais exigente — e, aliás, excepcional — se lembre de restabelecer as hierarquias e reconduzir a seu verdadeiro plano, aquém dos limites da arte dramática, as obras daqueles que, de bom grado, eu chamaria de leviatãs do teatro, de fabricantes industriais do "garantido por muito tempo". Para mim, fica evidente que de Racine a Claudel e a Giraudoux — excluindo-se o deslumbramento de Marivaux e Musset e a amarga fantasia de Beaumarchais — há um imenso cinzento na história da literatura dramática francesa e que as pretensas revoluções, que se sucederam há duzentos anos em nossos palcos, inclusive as do Romantismo e as do Teatro Livre, são apenas querelas domésticas no interior de um lar burguês e sem grandeza. Somente a comédia teve alguns lampejos mas, com essa ressalva, pode-se dizer que na França, desde o início do século XVIII, o teatro deixou de ser um gênero com leis precisas e limitativas, para abrir-se indiferentemente a todas as solicitações da atualidade, ceder a todas as modas, submeter-se a todo o desejo de ação. E essa decadência do gênero teatral pode exprimir-se em uma palavra: o teatro deixou de ter um estilo.

Por estilo, entendo o bloco das qualidades de pensamento e de forma que permitem à obra de arte ter sua personalidade autônoma, independente das contingências da vida cotidiana. O estilo literário não passa de um de seus componentes e, particularmente, na obra dramática. Peças como as de Hugo podem apresentar grande riqueza de estilo literário e, entretanto, carecer totalmente de estilo dramático. Foi o que compreenderam muito bem aqueles que, como Baty, se insurgiram contra tal estreita-

mento do universo dramático, dando combate à Senhora Palavra. Infelizmente, colocaram por sua vez o acento exclusivo no outro componente do estilo dramático, a encenação, sem conseguir envolver a totalidade.

Aristóteles distinguia seis partes na tragédia: a fábula, os caracteres, a elocução, o pensamento, o espetáculo e o canto. O espetáculo e o canto constituem o que chamamos de encenação; a elocução, o estilo literário. Quanto às outras três partes, parece que dificilmente se poderá separá-las de modo não arbitrário. Fábulas, caracteres e pensamento são os elementos indissolúveis da ação. O estilo de uma peça depende igualmente da ação, do estilo literário e da encenação.

Creio que, se o teatro francês carece de grandeza desde o fim dos tempos clássicos, é por ter perdido o senso do estilo na ação. Não se devem confundir, repitamos, a intriga e a ação: a ação é o movimento geral que permite, entre o início e o fim da peça, o nascimento, desenvolvimento e morte de alguma coisa [1]. A intriga é apenas o esqueleto da ação. Pode ser das mais complicadas e a ação ficar nula. Em *Andrômaca,* a intriga é a rivalidade amorosa entre Hermione e Andrômaca e o vai-e-vem entre o amor e ódio, que ocupa os primeiros atos. A ação só começa no momento em que Hermione dá ordens a Orestes para assassinar Pirro e quando esse ato de Hermione se vê bruscamente assumido pelo destino. Ela termina na revelação do "Quem te disse?", quando não apenas Hermione, mas cada um dos espectadores toma consciência de que o destino entrou em jogo. O desfecho pertence apenas à intriga e satisfaz unicamente ao interesse da curiosidade. Separada dessa ação, que domina a peça e lhe dá o tom, a psicologia dos caracteres e o próprio estilo literário seriam insuficientes para constituir uma tragédia. Uma ação desse tipo tem estilo porque leva à revelação do poder de uma *força elementar* [2]: aqui, o Destino. Poderia ser também a Fé, o Amor,

---

1 Cf. Aristóteles: "A tragédia é a imitação de uma ação, que é completa e inteira. É inteiro o que tem princípio, meio e fim."

2 Em suma, a ação começa no momento em que o espectador se sente preso numa *engrenagem* de fatalidades psicológicas tal que não é mais possível escapar. Cocteau expressou a idéia de maneira impressionante na *Máquina Infernal*: "Veja, espectador, completamente reconstituída, regulada no inferno, de tal modo que a mola se desenrole lentamente ao longo de uma vida humana, terrível de silêncio e de exatidão dissimulada, uma das mais perfeitas máquinas infernais, construídas pelos deuses sem coração para aniquilar um mortal."

ou qualquer outra mola secreta do drama, que existe além das personagens e, finalmente, condicionará seu destino individual como o nosso.

Assim, o estilo da ação é esse despojamento do individual que termina numa transcendência. É a passagem desse mundo real a um mundo supra-real, a um universo no qual estamos mergulhados sem suspeitar. E isso é tão verdadeiro para a comédia quanto para a tragédia, embora a comédia vise menos alto e a percepção das grandes disposições de caráter, enraizadas no coração de todo homem, seja seu ponto culminante, enquanto o domínio da tragédia é nitidamente metafísico. *Turcaret* ou *Topaze* não são comédias de estilo porque se contentam em mostrar no palco pessoas insignificantes com vícios desprezíveis, sem grandeza, enquanto o clima do teatro é a exaltação, o transbordamento, o êxtase dionisíaco — o superinebriamento apolíneo que nos oferecem *O Misântropo* ou *Tartufo,* e a que chamei de embriaguez do sábio.

Se o pensamento do dramaturgo deve assim elevar-se a um mínimo de grandeza — abaixo do qual há apenas diversão e não teatro —, ele deve igualmente estreitar-se em torno de um centro único. É a famosa lei da unidade de ação, a cuja existência não creio que jamais se tenha oposto uma contestação séria.

No capítulo acerca do drama, mostrei como houve, entretanto, um afastamento cada vez maior dessa exigência. Todo o teatro da sensibilidade procurava *ao mesmo tempo* contar uma história que tivesse, em si, seu próprio fim, e provocar artificialmente o patético por apelos à piedade (em nome da sociedade, da liberdade ou da religião). Quiseram transformar essa lei da unidade de ação em simples procura da unidade de conjunto, e só essa substituição de vocábulos já exprimia uma vontade confusa de evasão, uma vez que a impressão de conjunto [1] abafava

---

Parece, pois, que o sentimento de uma *fatalidade* é essencial a toda obra dramática, antiga ou moderna. O que distingue as últimas das precedentes, é apenas a origem primeira da fatalidade, devida a um capricho dos deuses na tragédia clássica, à organização de uma intriga na comédia de situação, à impenetrabilidade de um caráter na comédia de Molière.

[1] Que não se deve confundir com a unidade de atmosfera, indissociável da unidade de ação: é efetivamente a ação que deve impor sua atmosfera, enquanto no teatro de sensibilidade faz-se apelo a elementos exteriores, artificiais, não *necessários*.

as divergências de pormenor. Daí nasceu um teatro cintilante, indiscutível encantamento intelectual que, entretanto, se afastava sempre mais da realidade dramática.

Há alguns anos ainda, poder-se-ia facilmente conciliar os leitores (pois se tratava mais de leitores que de espectadores) acerca dos três grandes nomes do teatro europeu do século XX: Pirandello, Bernard Shaw e Giradoux, promotores do que eu, de bom grado, chamaria *teatro de tagarelas,* o qual, desde essa época, multiplicou seus malefícios. Giraudoux soube, às vezes, escapar a tal tentação, mas lembremo-nos: a grande arte era falar qualquer coisa *a propósito* de um vago tema central. A velha tradição franca dava seus frutos. A peça não passava de uma oportunidade. Escrevia-se para as antologias. O desleixo, o espírito de mil facetas, a soberana desenvoltura eram as virtudes elogiadas. E quem desejava, apesar de tudo, continuar fiel à velha lei da ação, estava reduzido a rebaixar-se, defendendo Berstein, porque pelo menos as peças dele eram "compostas". Ficava, entretanto, na sombra, mas tão maciço e duro que mal se ousava tocá-lo, o grande Claudel. Ele, pelo menos, não renunciava a nada, não sacrificava nada. Bastaria que o século estivesse a sua altura e lhe fornecesse um público para permitir que avançasse à vontade entre as pequenas armadilhas do palco. Foi-lhe proibida a experiência. Como Guliver, o gigante Claudel deixou-se amarrar pelos fios de aranha de Liliput [1].

A propósito, observaremos que Claudel, até o advento do segundo Giraudoux, um dos únicos a ousar vestir, na França, o pesado manto da tragédia, é, por acaso, um homem que passou a maior parte de sua vida fora do país e pôde assim amadurecer, numa quase solidão, uma obra altiva e dolorosa. Nada poderia confirmar melhor a existência dessa interação da obra e do público, assinalada nos capítulos precedentes. A sociedade francesa do início do século XX era, por torpor ou divisão, incapaz de alimentar a inspiração de um teatro poderosamente poético, ou seja, verdadeiramente criador de um universo transcendente ao mundo real — a situação foi claramente analisada por Jean-Ri-

[1] Este capítulo exigiria correções, pelo menos dos matizes. Preferi aqui não insistir em autores vivos, reservando-me para os necessários esclarecimentos numa *História do Teatro Contemporâneo,* em preparação.

chard Bloch no ensaio *Destin du théâtre* [1] — e foi, ao afastar-se dela, que Claudel conseguiu ir além da visão medíocre de seus contemporâneos. Mas, o drama de Claudel conserva, às vezes, no palco, o patético do albatroz em terra porque sua arte foi privada da necessária relação com o concreto cotidiano.

Um teatro de estilo e poesia só consegue desabrochar numa época que tem ela própria um estilo e uma poesia, que em todo caso precisa disso, sente sua necessidade, compreende sua grandeza e, para dizer tudo, prepara-se para a rigidez de uma disciplina moral.

Pois não é apenas por um esforço de dialética que uma época, um autor conseguirão superar os obstáculos da vida cotidiana. Para isso, impõem-se renúncias demasiado cruéis que, às vezes, podem ter a aparência de uma negação. O respeito ao estilo da ação exige uma perpétua tensão defensiva contra as tentações do compromisso imediato, que, no mais das vezes, são apenas impulsos de amor. É preciso lutar contra esse amor pela Pátria, contra esse amor pela Religião, contra esse amor pela Revolução. É preciso superar tudo isso — o que nem sempre é possível — e, no entanto, conservar o amor.

Só a esse preço, a ação poderá manter o estilo, a unidade orgânica, essa convergência de todos os elementos para a revelação final e única. Mas, feito isso, pouco importa se esse rigor do pensamento ou do amor se manifestam na obra por esta ou aquela técnica. Há mais estilo dramático na aparente confusão de Shakespeare do que na nudez retilínea de uma peça de Bernstein.

Até agora parece que se usaram sobretudo duas técnicas. A mais simples, a mais clássica, a que mais se emprega em nossos dias consiste em entrar na ação, insensivelmetne, por uma aventura única em torno de uma única personagem. Pouco a pouco, os acontecimentos adjacentes e as personagens secundárias vêm agrupar-se em torno da intriga central. Para terminar, ou essa complexidade desagrega-se e libera um desfecho desnudado, reduzido apenas à intriga principal, ou as intrigas secundárias comprimem-se num único feixe de conclusões. Em ambos os casos, a peça, a princípio magra, incha até uma espessura máxima para encolher finalmente num movimento de unificação: um esquema desse desenvolvimento daria a imagem de um foguete.

---

[1] *Destin du théâtre,* N.R.F., 1930.

Na época isabelina, ao contrário [1], longe de partir de uma personagem única e de uma ação única, a peça apresenta-se como um leque numa série de intrigas simultâneas e aparentemente independentes que só se agruparão bem no final.

Não é o caso, sem dúvida, de procurar qual das duas técnicas é a melhor. Entretanto, pode-se constatar que cada uma delas corresponde a uma forma de pensamento. Na França, estamos habituados a nos movermos num mundo racional, onde as causas precedem sempre os efeitos, enquanto na peça isabelina é a finalidade que impera. Há nisso toda uma oposição metafísica que implica uma oposição de atitude espiritual. A peça em leque exige do espectador um esforço de abandono momentâneo de seu espírito lógico, uma confiança quase cega no autor. É forçado a ater-se a uma observação sem julgamento de nomes, gestos e fatos que ele mesmo deverá, dali a pouco, reconstruir em personagens e acontecimentos. Ao contrário, o teatro moderno arrasta confortavelmente o espectador numa intriga onde os próprios lances teatrais são preparados com tanta arte que sabemos antecipadamente que vão acontecer. Pode-se perguntar se a prática de uma facilidade sempre maior não tem, como conseqüência, um enfraquecimento das possibilidades de entusiasmo e simpatia; se não arruina qualquer oportunidade de dar um *estilo* à obra dramática.

Seja como for, essas duas técnicas levam sempre a restringir a ação a uma situação única ou a um caráter único. Um contemporâneo, Gabriel Marcel, propôs uma nova fórmula que, como as duas outras, se inspira numa posição metafísica. Para ele, não há mais personagem secundária, nem ação secundária. Todas as personagens, a partir do momento em que dizem "Eu", parecem-lhe obrigadas a se identificarem sucessivamente, depois simultaneamente ao espectador que, para resolver as oposições entre elas, deve, enfim, superar essa identificação.

O movimento dramático pareceu-lhe ser, pois, um movimento dialético transcendente, aparentado ao ato do criador que alternadamente substitui cada uma de suas personagens a fim de conseguir, entretanto, que contribuam para a revelação final da obra de arte, sem lhes sacrificar a personalidade. Reside aí a novidade de seu sistema: ele pede ao espectador que se transforme, a si mesmo, em criador.

---

1 É igualmente verdadeiro para o teatro espanhol. Compare-se, por exemplo, o *Médico de sua honra,* de Calderón, a esta ou aquela peça de Salacrou ou de Denys-Amiel.

Em que medida tal exigência não é utópica, o futuro o dirá. Percebem-se suas dificuldades e perigos. Será possível obter do espectador, em três horas, um esforço de criação autêntico com a mesma natureza daquele feito pelo autor? A identificação total e sucessiva do espectador com cada personagem [1] não corre o risco de só provocar situações abstratas, sem compromisso do espectador? Enfim, o próprio autor não será tentado a procurar unicamente converter, modelando personagens artificiais mais adequadas à realização do ato final de transcendência?

Em todo caso, o interesse dessa pesquisa é acentuar a atual deficiência do estilo dramático. Trata-se, para todos os que desejam reagir contra dois séculos de facilidades, de erguer novamente o teatro à condição de arte, impondo ao espectador a renúncia à atitude passiva, levando-o a tomar partido na ação, a considerar como seu o problema que se debate no palco, a sentir-se comprometido com a solução que lhe derem, em outros termos, para usar a expressão de Gabriel Marcel, a viverem na presença das personagens seu próprio *mistério*.

Mas, essa insuficiência do estilo literário não poderia, entretanto, dissimular-nos sua necessidade. Jean Richard-Bloch define o estilo como: "uma espécie de zona ardente ou gelada, de início irrespirável para alguém que não seja o sedutor, e à qual o ouvinte terá paulatinamente acesso". Esse encantamento, essa

---

[1] Há, entretanto, na origem da proposição de Gabriel Marcel uma reivindicação que parece justificada. A subordinação das personagens secundárias à personagem central, a redução de seu papel a instrumento da ação correm o risco de levar o espectador a não ter consciência de que elas também são pessoas. Deve-se, pois, evitar ao mesmo tempo duas tentações: a de alçar ao mesmo plano todas as personagens, o que não corresponderia às necessidades da ação dramática, e a de transformar em fantoches as personagens secundárias, o que é o defeito comum a todas as peças de tese. Shakespeare, em seu *Júlio César*, ofereceu-nos um exemplo notável dessa generosidade variada de um autor em relação a suas personagens. Ele, que soube pintar com tanta violência as figuras odiosas de *Ricardo III*, esforçou-se, em *Júlio César*, por procurar em cada um dos conjurados e no próprio César aquela parcela de Deus, que liga os mais miseráveis à comunhão humana. Nem Cássio, embora ciumento e colérico, nem mesmo Antônio, polemista obsequioso, carecem inteiramente de grandeza. O orgulho de César não destrói sua vontade de justiça. Isso não impede que Bruto, tão puro, tão nobre, domine toda a tragédia, porque é verdadeiramente uma personagem arrancada ao teatro grego, uma personagem do destino. É o que faz de *Júlio César*, talvez a peça mais humana, mais impregnada de espírito cristão de todo o teatro isabelino. O *mistério*, no sentido de Gabriel Marcel, é aí elevado, creio eu, ao mais alto grau, conciliável com as exigências da arte dramática.

transfiguração, o teatro vai pedi-los à ação e à encenação. É incontestável que também os pede ao estilo literário. São as palavras que vão criar o universo supra-real, tanto quanto e ao mesmo tempo que o pensamento ou o cenário.

O nascimento e o desenvolvimento do cinema contribuíram para que se tomasse mais consciência da importância da palavra na obra dramática. Durante muito tempo, houve inquietação quanto ao perigo que corria o teatro diante de uma arte tão próxima, que lhe tomava a ação, os cenários, os atores. Hoje, esses receios parecem vãos. Talvez ainda seja muito cedo para saber qual é o domínio próprio da ação cinematográfica: metafísico como o da tragédia, psicológico e social como o da comédia, ou, ao contrário, realista, domínio da coisa, do objeto? Seu estilo, diferente da engrenagem dramática, será o da *elipse* [1], tal como o definiu Roger Leenhardt? Os dois mil anos de reflexão acerca da arte dramática parecem bastante embaraçados na presença do quarto de século do cinema, e ficam atemorizados ao vê-lo encontrar já sua poética. Entretanto, parece, há um elemento do teatro que mesmo o cinema falado não se atreve a assimilar. É o estilo literário. E se é certo que, de fato, e por mil outras razões, o cinema não pode ameaçar em nada a existência do teatro, enquanto este permanecer fiel a sua fórmula própria, é a esse emprego da palavra como um dos elementos *essenciais,* e não acessórios, da expressão dramática, que essa certeza deve sua maior evidência. O cinema sem palavras existiu. Um teatro mudo não se concebe (a não ser, pelo menos, como um exercício, uma fantasia anexa à arte dramática).

E se a palavra tem essa importância no teatro, talvez seja simplesmente porque ela é o signo mais freqüente, mais claro, mais perturbador da presença humana [2]. No cinema, onde essa

---

1 "La petite école du spectateur." Artigo publicado em *Esprit,* n.º 40 e seguintes.

2 Tal afirmação é rebatida com violência no belo livro que Antonin Artaud consagra à defesa do que chama "Teatro da Crueldade" (*Le Théâtre et son double,* N.R.F.). Concedo-lhe de bom grado que, em certos momentos excepcionais e efêmeros, o gesto, o grito, a mímica são mais expressivos do que a voz, e seria infantil contestá-lo sobretudo no teatro. Mas, acontece que a linguagem é o *signo humano* por excelência. Quanto ao mais, Artaud parece não se ter libertado inteiramente da influência excessiva das teorias freudianas. Concordaremos com ele em lutar contra uma literatura teatral demasiado cerebral: mas seria vão substituir essa visão pela visão do homem puramente sensível (senão sensual e sexual).

presença é só indireta, a palavra retira-se por si mesma, a um segundo plano. Ela não tem mais essa fragilidade da palavra viva tão bem expressa por Dullin: "o teatro é muito mais espírito que imagem; espírito, ou seja, pensamento, vida, sensualidade. O cinema é algo bem mais cerebral do que o teatro. No teatro, experimenta-se fisicamente o arrepio da vida, a obra depende do ator, de cada minuto do ator. No cinema, de um ator medíocre, um bom diretor pode tirar alguma coisa, só conservando o que é bom. No teatro, é impossível. O cinema é uma dissecação seguida duma recolagem artificial. O teatro é presença, vida..."

Pelo estilo literário, trata-se, pois, de dar a impressão dessa presença humana e de dá-la tão intensamente quanto possível. Assim como a ação dramática exprime as ações ou os caracteres humanos em sua universalidade mais profunda, o estilo literário deve elevar-se acima do estilo cotidiano, libertar-se de suas complacências, suas repetições fastidiosas e das mil armadilhas da verossimilhança.

Era normal que o verso alexandrino surgisse como a linguagem típica do teatro. Pelo próprio rigor de sua forma, ajuda o autor a libertar-se da linguagem comum. Mas, sua presença esteve na origem de uma das mais sérias confusões que o teatro conheceu. Acreditou-se que a linguagem dramática podia aparentar-se à poesia lírica porque as tragédias eram escritas em verso. E quando o alexandrino deixou o palco, chegou-se à conclusão de que a poesia dramática morrera. As duas afirmações eram falsas. A razão de ser do verso no teatro nunca foi a poesia, no sentido em que falamos de poesia lírica. Rimos de certos versos de teatro, à moda de François Coppée, porque nada têm de poético. Mas, não é nisso que são maus. A língua do teatro é uma língua especial, mais nervosa, mais concisa do que a língua comum. Por seu número limitado de sílabas, o verso favorece a eclosão da fórmula direta, condensada, incisiva. Mas, lembremo-nos dos mais célebres versos do teatro: "La valeur n'attend pas le nombre des années" — "Je le ferais encore si j'avais à le faire" — "A raconter ses maux, souvent on les soulage — "C'est à vous, s'il vous plaît, que ce discours s'adresse..., etc. [1]. Vê-se imediatamente que esse corte em doze pés não tem relação alguma

[1] ["O valor não espera o número de anos" — "Eu o faria ainda, se tivesse de fazê-lo" — "Contando os males, em geral se obtém alívio" — "É a vós, se vos apraz, que esse discurso é endereçado..."]

com o que chamamos de poesia. Ele obrigava o autor a restringir a expressão de seu pensamento. Ajudava-o ainda a entrar diretamente no universo teatral. Ajudava o ator a reter o texto, gravava-se facilmente no espírito do espectador: havia mil razões *técnicas* para que fosse adotado. Mas era apenas um procedimento. E se fosse preciso uma derradeira prova, eu a encontraria na tendência que nossos comerciantes hoje em dia manifestam, ao empregá-lo em "slogans" publicitários.

Os promotores do drama burguês acreditaram, por política ou moralismo, que deviam reclamar a supressão desse admirável instrumento. É apenas uma prova a mais de seu total desconhecimento da natureza da arte dramática. Mas, quando os românticos e sobretudo Hugo o reabilitaram, permitiram que renascesse a confusão que o teatro de Racine contribuíra para espalhar, porque Racine fora poeta e versificador ao mesmo tempo. O verso romântico procurava, com efeito, mais deslumbrar, por sua própria poesia, do que contribuir para criar a unidade poética do drama. Uma comparação entre Hugo e Racine é, a esse respeito, extremamente reveladora. O verso de Racine é mais música do que poesia. É como um cenário discreto, sublinhando a atmosfera poética da obra inteira, sem tentar chamar a atenção sobre si. Os deslumbramentos verbais de Victor Hugo, ao contrário, mostram seu brilho a todo momento, sem preocupação de composição com o todo.

Ora, essa é uma fraqueza que não depende do verso, mas do mau gosto dramático do autor. E as obras em prosa, dela não estão isentas. Pensem nos primeiros Giraudoux. Muito tempo antes do nascimento do romantismo, o velho Fénelon, em outras circunstâncias tão injusto com Racine e Corneille, estigmatizava essa mania de procurar fazer brilhar seu espírito e seus dons poéticos à custa da obra. No nível do estilo literário, esse defeito é paralelo ao da tagarelice no nível do estilo da ação: a submissão à unidade da obra, a humildade do autor diante de sua obra, o esquecimento de si, tal é, efetivamente, a qualidade indispensável à eclosão de uma obra de arte. Tornaremos a encontrar, daqui a pouco, no encenador a mesma tendência a se projetar e a quebrar a harmonia desse *organismo* que é uma peça de teatro, em proveito de um dos órgãos ingenuamente hipertrofiado.

Se defendemos o teatro em verso, não será, pois, de modo algum em nome duma poesia verbal ou puramente lírica, mas em função da poesia dramática cujo domínio está tanto na ação

e na encenação quanto no estilo literário. O verso é aqui apenas o instrumento mais eficaz para ajudar a evocar um universo teatral. Naturalmente esse *verso teatral* não é necessariamente o alexandrino e não exige também o apoio da rima. O verso de Claudel ou o de Péguy oferecem a mesma impressão de densa solidez e de exaltação da linguagem cotidiana. E seria abusar de uma aparência superficial chamar prosa ao estilo de Giraudoux em *Guerra de Tróia,* esse estilo tão perfeitamente equilibrado que não se imagina a possibilidade de trocar uma palavra de lugar.

Pois o verso teatral é para a prosa o que a dança é para o andar: uma transfiguração cujo equilíbrio causa a embriguez. É por esse ritmo cuja harmonia subsiste além das rupturas, dos pequenos saltos, dos passos cortados, é por esse ritmo independente do número dos passos e do retorno das figuras que se reconhece a dança, assim como é por ele que se reconhece o verso, o estilo próprio do teatro, o estilo alado de Dioniso.

Quando o sentido da ação dramática enfraquece, a procura do estilo literário tenta salvar o teatro; mas quando, por sua vez, o estilo se perde, recorre-se à encenação para dar ao agonizante sua última oportunidade.

Quando se fala em encenação, pensa-se geralmente apenas no cenário. Com efeito, a encenação propriamente dita é a coordenação de todos os elementos que concorrem para a representação da obra escrita: o cenário é só um desses elementos e sua execução, via de regra, confiada a outro que não o encenador. Mas é este que concebe e impõe o espírito, é ele quem faz os atores evoluírem no palco, quem decide sobre a interpretação do texto. Ele é, e pretende ser cada vez mais, o segundo criador da peça, e o fato de ser geralmente o diretor do teatro, onde encena, confere-lhe poderes quase ditatoriais. Sua influência na evolução do estilo dramático é, pois, considerável. Se não depende dele, de modo algum, que uma obra de valor seja saqueada, pode, entretanto, ao multiplicar os artifícios a fim de tornar aceitável uma obra medíocre, contribuir para perverter o gosto do espectador, para fazê-lo perder o sentido do estilo dramático.

O encenador pode também revelar-se — embora o esqueça freqüentemente — o melhor servidor da obra dramática. Não somente lhe cabe fazer respeitar a unidade pela harmonização do desempenho dos diversos intérpretes, mas deve ser, para cada ator, o guia, aquele que torna compreensível o sentido profundo e os matizes do texto. Hoje, não existe suficiente interesse por

essa missão essencial do encenador. Vê-se nele sobretudo o *animador,* o que faz reviver a obra em seu conjunto, sem se preocupar muito com o papel de *pedagogo.* Muitos encenadores contentam-se apenas em utilizar os atores postos a sua disposição, sem procurar formá-los. Ora, se desejam que o artista tome gosto por seu ofício, se desejam que os ensaios sejam uma atividade criativa para cada um dos atores, importa que todo papel novo seja para ele a oportunidade de um enriquecimento, de uma conquista nova, numa arte nunca totalmente possuída. É preciso que cada novo personagem encarnado lhe traga uma experiência de si mesmo, essa experiência que obscuramente ele pede que a arte dramática sempre lhe dê. Se não experimenta a vertigem dessa dupla posse (da personagem por ele próprio, dele próprio pela personagem) como o espectador, por sua vez, entraria no jogo misterioso? O que chamamos de *presença* de um ator nada mais é do que sua presença na personagem. Poucos atores dispõem espontaneamente desse dom necessário. A maioria deles veio para o teatro a fim de ser *uma* personagem, representar *um* papel. Quanto ao mais, saem-se bem graças à técnica. Não passam de piores ou melhores imitadores. É nesse momento que deve intervir o encenador: cabe-lhe descobrir o vínculo muitas vezes oculto que unirá tal ator a tal papel, em seguida mostrá-lo ao ator, e com isso revelar o artista a si mesmo. Para realizar essa missão, são necessárias excepcionais qualidades de intuição e um profundo conhecimento dos homens. Muito poucos encenadores suspeitam mesmo que se possa esperar deles tal esforço. Candidamente ignorantes desse maravilhoso papel de demiurgo que deveriam desempenhar, consideram-se satisfeitos quando regulam no palco a agitação de alguns atores que lhes continuam a ser desconhecidos e que acreditam interpretar personagens igualmente desconhecidas.

E, para lançar um pouco de poeira dourada nessa miséria interior, os encenadores consagram todos os seus cuidados aos cenários. É lei incontestável que os períodos de encenações faustosas têm sempre coincidido com os períodos de decadência teatral. Detenho-me um instante na questão: ela é importante. As grandes tragédias do teatro grego [1] contentavam-se com indicações simbólicas e dois cenários que giravam em três faces de cada lado do palco. Uma tela pintada, estendida na parede do fundo, bastava para evocar o templo, o palácio, a tenda do general

1 Cf. O. Navarre, *As Representações dramáticas na Grécia.*

ou a paisagem onde se desenrolava a ação. Na comédia, também se utilizava o cenário simultâneo cuja fórmula devia triunfar na Idade Média. A maquinaria continuava bastante rudimentar. Limitava-se a uma plataforma, análoga àquela que Jouvet utilizou em sua encenação da *Escola de Mulheres,* que tinha por função mostrar no proscênio os acontecimentos ocorridos no interior dos muros, — e à célebre "mékanè", espécie de guindaste destinado a erguer as personagens. Os Mistérios medievais [1], ao contrário, foram logo afogados na terrível quantidade de construções cênicas e de maquinarias, e sabe-se que, se alguns dentre eles apresentam passagens de uma grande beleza, a concepção de conjunto permanecia anárquica e desprovida de qualquer preocupação de estilo dramático. Na Inglaterra, no século XVI, coexistiram duas fórmulas dramáticas que se opunham totalmente. Na Corte e em certas companhias particulares ricas, montavam-se espetáculos cujo luxo inaudito exibia-se ingenuamente nos cenários, acessórios e vestuário. Um cenário médio empregava uma superfície de 250 metros quadrados. Em 1581, viu-se, no palco, uma montanha na qual um dragão lançava fogos de artifício ao pé de um castelo, cujos muros podiam desabar, e de um eremitério com seu eremita.

A riqueza do vestuário era tal que se cobriam de ouro carmesim até as personagens que deviam representar os pobres. O encenador ou mestre de revelações era todo-poderoso: "Seu primeiro cuidado, escreve Feuillerat, a quem devemos descobertas inestimáveis sobre essa época, era convocar as companhias de atores. Fazia com representassem suas peças, e depois, tesoura e pena em mãos, cortava, revia, modificava, transformava as obras escolhidas a fim de adaptá-las ao público aristocrático, diante do qual teriam a honra de ser representadas." Naturalmente, o texto assim triturado não conservava nenhum valor literário, nem dramático. Sob Jaime I, essa estética leva à eclosão do teatro artificial d'Inigo Jones no qual se considerava necessário realizar, no próprio palco, por todos os meios, essa ilusão que a imaginação dos espectadores se revelava incapaz de suscitar. Eis onde devia encalhar fatalmente a ditadura do encenador, isto é, na verdade, a ditadura do público.

Mas, paralelamente ao teatro de Corte, desenvolvia-se um teatro ambulante que devia provocar a prestigiosa eclosão de Shakespeare. A cena isabelina nasceu do dispositivo ambulante dos

[1] Os ilvros de G. Conhen sobre o *Teatro da Idade Média* e de Gaston Baty: *A Máscara e o Incensório.*

milagres sob o qual se vestiam os atores. Esse dispositivo ou "pageant" [1] colocava-se na extremidade de um pátio retangular de albergue. O público ficava de pé, diante do palco, e das janelas dos edifícios laterais, no primeiro ou segundo andar, os privilegiados assistiam também ao espetáculo. O palco abria-se assim ao público, ao mesmo tempo pela frente e pelos lados. Isso implicava evidentemente a supressão de todos os cenários que prejudicassem a visão dos espectadores laterais. Quando em fins do século XVI, nos arredores de Londres e nas pradarias às margens do Tâmisa, construíram-se as primeiras salas de teatro, os construtores inspiraram-se no conjunto arquitetônico, constituído pelos edifícios que delimitavam o pátio do albergue. A disposição das galerias para o público, nos lados da sala e do palco, foi a mesma dos corredores do albergue, que permitiam aos clientes acompanharem as peripécias da representação pelas janelas. Essas galerias eram, aliás, com o palco, a única parte coberta da sala.

O próprio palco conservava a simplicidade primitiva. Acrescentaram-se apenas alguns elementos. No fundo, instalaram cortinas, atrás das quais, no começo, os atores se vestiam; a seguir, elas integraram-se ao cenário, que permitia sugerir um porão, um caramanchel, uma prisão ou um túmulo. Por outro lado, no teto desse fundo de palco, tornou-se hábito colocarem-se os atores, quando a representação o exigia: assim nasceu o balcão de Romeu.

Além das duas cenas, desse balcão e de alguns alçapões, não havia, ou quase não havia cenário: inúmeros objetos, alguns móveis e pronto. Com essas cortinas que se abriam ou fechavam, segundo as necessidades da ação, com o balcão suscetível de evocar qualquer lugar elevado e favorecer todas as representações de escapadas prescritas, quedas reais ou simbólicas, graças a essa possibilidade, aliás reduzida, de suscitar o aparecimento fugitivo de um deslumbramento ou de uma presença misteriosa, tinha-se assim o cenário mais comovente que se possa imaginar, mais simples, mais discreto, um cenário *ativo* no sentido mais completo da palavra, isto é, que só existia na medida em que fosse mais necessário. Foi com a ajuda desse cenário que se representaram

[1] Sistema cênico medieval em que se usavam carros com dois pisos, num dos quais — o mais elevado e em plataforma — se representavam os episódios religiosos. No piso inferior, vestiam-se os atores. Esse cenário móvel foi especialmente difundido na Inglaterra (N. T.).

as peças mais movimentadas, mais ricas em evocação da natureza, mais feéricas de que se possa orgulhar o teatro universal.

Seria fácil mostrar agora, em nosso século XVII, a mesma coexistência de um teatro fácil e sem graça, sufocado pelos cenários [1] (tragi-comédias e pastorais) e da austera encenação da tragédia clássica. Assinalarei apenas um detalhe bastante revelador. Sabe-se que as tragédias eram representadas num palco dito fechado, isto é, que só se abria para os espectadores por um lado. Entretanto, na verdade, a encenação era concebida como se o palco fosse aberto nas três faces, pois, no próprio palco, do lado do pátio e do lado do jardim, instalavam-se espectadores que pagavam muito caro e se achavam assim nos primeiros lugares: a presença deles tornava impossível a colocação de cenários arquiteturais importantes, que prejudicariam a visão desses espectadores laterais. Assim a tragédia francesa, apesar das aparências, estava rigorosamente nas mesmas condições que a tragédia grega e o drama isabelino: *necessariamente privada de cenários construídos*. Cem anos mais tarde, Voltaire empreendia uma campanha para "desimpedir" o palco. Em 1759, houve um conde de Lauraguais que propôs aos atores do Teatro Francês indenizá-los pela perda que, para eles, acarretaria a supressão de lugares no palco... Não gostaria de exagerar a importância desse pormenor, mas deve-se constatar que, depois dessa liberação, depois que o cenário não mais achou obstáculos à sua invasão, o teatro francês só decaiu e, quando Jouvet teve de montar as peças de Giraudoux, voltou ao estilo despojado das grandes encenações da antiguidade grega, do teatro isabelino e da tragédia francesa.

É que o cenário, se é um elemento essencial da encenação, não pode preencher seu papel a não ser contendo-se em limites precisos, para além dos quais é um dos mais graves obstáculos ao desenvolvimento de uma arte dramática digna do nome. Reflitamos primeiro acerca do sentido dessa palavra *cenário* [2], tão reveladora; *decet*, o que convém, o que está de acordo, o que é de bom gosto: em outras palavras, o que passa despercebido. Mas, as coisas mais difíceis de manejar são precisamente aquelas cuja função é permanecerem neutras, invisíveis e, contudo, presentes. Ora, no teatro compete ao cenário, em princípio tão apagado, tão submisso, a tarefa de *figurar os lugares onde se*

---

1 Cf. P. Mélèse, *Le Théâtre et le public sous Louis XIV* (Droz).
2 Em francês, *décor* (N. T.).

passa a ação. Que tentação fazer dele um lugar em si, um lugar independente da ação, mantendo com ela apenas um laço fortuito; esquecer que, no palco, ele só é representado *para que* a ação se desenvolva. Todo o problema do cenário se condensa nessa necessidade de ser e simultaneamente não ser. Toda a história do cenário se resume em incessante oscilação entre um e outro desses dois extremos igualmente funestos.

Pois, também não se serve ao teatro com encenações, nas quais a ausência de cenário real *fala* mais alto que o texto.

Na verdade, não há um cenário padrão. Seria ingênuo pronunciarmo-nos a favor do tipo grego, do tipo isabelino, do tipo clássico ou de qualquer outro, e é por isso que são tão perigosas as inovações arquitetônicas que impõem ao encenador uma fórmula única de dispositivo cênico. Cada cenário deve ser concebido para a peça a que vai servir. Acredito, entretanto, que seria possível delimitar o domínio do cenário, ou seja, da tela pintada, do contraplacado e da luz. Ele começa lá onde o estilo literário e o ator são impotentes para dar, com o necessário vigor, a indicação do lugar em que se passa a ação. E esse lugar, como já vimos, não é apenas um determinado local do mundo real, mas também o canto do universo supra-real onde se movem as criações do autor dramático.

O cenário de tela e papelão não passa da parte mais material, mais grosseiramente sensível do verdadeiro cenário de uma peça. Há também o que chamarei de *cenário verbal,* o cenário fornecido pelas palavras; há o cenário dos gestos e das evoluções dos atores; há o cenário das fisionomias; há, enfim, o cenário musical.

O maior virtuose do cenário verbal é evidentemente Shakespeare. Não falo das narrativas, das evocações imaginárias, mas da descrição, pelas personagens, do lugar onde se encontram, e que torna, não apenas supérflua como perigosa para o encenador, qualquer tentativa de realizar o cenário indicado, com precisão. Quem não se recorda de ter sentido o ridículo dos relâmpagos e trovoadas que acompanham, no terceiro ato do *Rei Lear,* esse admirável cenário verbal que o velho rei implanta na imaginação de cada espectador: "Ventos soprai e desencadeai-vos, e desdobrai toda vossa fúria. Furacões, cataratas e tempestades, derramai todas as vossas torrentes sobre a terra, enterrai sob as águas os cimos de nossas torres e nossos campanários. Relâmpagos sulfurosos, rápidos como o pensamento, queimai meus cabelos brancos. Trovões horrendos que tudo abalais..., etc." Que artifício de iluminação poderia ter a pretensão de reforçar

a visão desses relâmpagos sulfurosos nos cabelos brancos do velho rei? No caso, o cenário só pode aspirar a ser um acompanhamento discreto, humilde, a esconder uma ausência mais do que a assinalar uma presença.

Outro elemento decorativo é dado pelos atores, seus gestos e suas evoluções. O teatro antigo era dança tanto quanto interpretação. Em nossos dias, Copeau, Dullin, Pitoëff e Jouvet contribuíram para o renascimento da consciência dessa fusão primitiva e essencial do teatro e da dança, conservada aliás pelos povos russos, que possuem o dom inato do ritmo. Esse cenário dos gestos e das atitudes têm sobre o das telas pintadas a vantagem de uma extrema mobilidade. A linguagem dos corpos, juntamente com a das palavras, é a mais expressiva e a mais flexível.

Restam: o cenário da fisionomia que só adquiriu importância depois do desaparecimento da máscara, do abandono das salas imensas e do nascimento do teatro psicológico, mas cujo uso quase exclusivo ameaçou estreitar perigosamente o domínio da arte dramática [1]; o cenário da voz do qual realismo nos fez perder o gosto e que é um dos mais exaltantes sortilégios de que dispõem os encenadores; o cenário da música, enfim, móvel por excelência, às vezes amplo e majestoso, às vezes palpitante ou frenético, mas que só deve intervir excepcionalmente numa forma de arte onde a palavra é soberana. Então aí todos esses teclados maravilhosos e ilimitados de que o encenador dispõe e cuja eficiência será sempre mais segura que a das telas. Estas, mesmo transfiguradas pela magia da luz, correm sempre o risco de sobrecarregar a evocação, de impor sua presença fora de hora — sem contar que a vista se cansa depressa do encanto, forçosamente grosseiro das ilusões óticas muito hábeis e das iluminações muito rebuscadas.

O cenário de tela pode assim transformar-se no pior inimigo da ilusão teatral a que pretende servir. Como posso identificar-

---

[1] O teatro de Marivaux é o tipo por excelência do teatro psicológico, que só exige o cenário das fisionomias. Cada réplica exige um novo jogo fisionômico e o surpreendente diálogo que persiste entre as palavras e os rostos dá-lhe incomparável arrebatamento. Mas, com muita freqüência em nosso teatro contemporâneo, o texto é impotente para animar as fisionomias: daí, o perigoso recurso a artistas particularmente bonitos, cuja beleza imóvel supre a ausência dessa sedução superior que oferece um rosto espiritual em movimento.

me a uma personagem, deixar-me envolver se, incessantemente, mesmo que seja para admirar, minha atenção é desviada por algum pormenor da encenação? O teatro torna-se, então, um divertimento entre tantos outros, uma dessas diversões de nome enganoso que nunca afastam inteiramente o homem de si mesmo.

Foi, aliás, por terem percebido esse perigo, que os mais hábeis e inteligentes de nossos encenadores de espetáculos suntuosos tentaram inspirar o nascimento de nova forma dramática, a qual, certamente, servia a seus propósitos, mas que por um momento representou um perigo bastante grave para o teatro francês: *a peça em quadros.*

A fórmula da peça em quadros [1] nasceu, conscientemente ou não, de duas constatações: uma, de princípio, justa em si, mas que vinha a serviço de uma causa má; a outra, de oportunidade.

A primeira consistia no seguinte: como o choque psicológico, criado pela encenação suntuosa, se atenua muito rapidamente, era preciso multiplicar as mudanças de cenário para evitar o tédio. Infelizmente, a encenação da peça fica assim submetida a uma necessidade psicológica externa, que está em contradição com as exigências próprias da ação dramática. A unidade da peça resiste mal, com efeito, a esses cortes artificiais. O interesse do espectador, que acaba de ser provocado, diminui e desmorona a cada descida das cortinas. O quadro, forçosamente curto, torna-se esquemático. Ele se atém a indicações, esboços, criação de atmosfera. E, à medida que a própria obra perde assim o vigor, o encenador se vê obrigado a multiplicar ainda os atrativos do cenário, de tal modo que, contra a vontade, ele é arrastado para

---

[1] Acontece que os servidores da peça em quadros são igualmente os defensores da *teoria do silêncio,* segundo a qual, de vez em quando, os atores deviam interromper-se e deixar o espectador escutar em silêncio todas as ressonâncias do pensamento que se acabava de enunciar. Logo surgiu para os leitores de manuscritos toda uma literatura de reticências. Era evidente que cada autor achava seu texto rico de sentenças ou situações dignas da reflexão silenciosa dos espectadores. Esse excesso na ingenuidade condenou uma inovação que, aliás, não inventava grande coisa. Com efeito, os autores dramáticos sempre compreenderam a necessidade de deixar que os espectadores recuperassem o controle de si mesmos, após as cenas mais importantes: daí, as passagens de interesse secundário, que se ouvem distraidamente e são tão freqüentes no teatro clássico, sucedendo-se invariavelmente às grandes cenas. Mas esse silêncio verbal permanecia discreto, não parecia interromper a ação e respeitava a ilusão de liberdade do espectador.

um círculo sem fim, que só pode levar à morte do estilo dramático.

A segunda idéia era a de que a rapidez de sucessão dos quadros permitiria resistir à concorrência do cinema. Instalaram, pois, com grandes despesas, palcos giratórios que permitiam preparar o cenário seguinte, no momento mesmo em que o primeiro ocupava o palco. Imaginaram dispositivos engenhosos. Russos, alemães [1] e franceses rivalizaram-se em audácia. Não viam mais limites ao espírito de invenção e, com efeito, a partir do instante em que resolutamente deram as costas à arte dramática, o horizonte era infinito. Entretanto, essas faustosas *encenações* absorveram somas tão consideráveis que as receitas dos espetáculos não foram suficientes para pagá-las. Foi a decadência muito rápida, tão completa quanto o entusiasmo do início. Essa pretensa defesa do teatro acabava acentuando a esmagadora superioridade do cinema no domínio da encenação construtivista.

Tal incidente teria sido apenas banal na história do teatro, se a literatura dramática não tivesse ficado seriamente marcada. (E talvez na França mais do que em outros lugares, devido à genialidade particular e ao gosto comedido de Gaston Baty, o último defensor da fórmula.) Ainda hoje, alguns de nossos melhores artífices do teatro submetem-se à peça em quadros.

Como não mais ousam defender a fórmula a cujo desmoronar assistiram, evocam prudentemente Shakespeare, sem perceber que, neste, a cena permanece, em seus mínimos detalhes, ligada à ação central e que, privada desse elo, perderia o sentido e a razão de ser, enquanto hoje o quadro visa a formar um todo que apenas há de retirar uma significação anexa da justaposição com outros quadros. O próprio nome que deram à nova unidade dramática, o *quadro,* isto é, a coisa inerte, imóvel, não bastaria, entretanto, para lhes mostrar que entre ele e o *ato* não há uma diferença superficial, mas verdadeira oposição de natureza?

[1] Cf. Nina Gourfinkel, *O teatro russo contemporâneo,* e R. Lauret, *O teatro alemão contemporâneo.*

10. CONCLUSÃO

Não vou dissimular quão sumário fica o estudo que termina nestas páginas. A arte dramática ocupou um lugar, sem dúvida incomparável, na história da humanidade. Os grandes gênios do teatro são tão célebres quanto os maiores poetas. A maioria dos homens recebeu do teatro suas mais fortes emoções artísticas. Só deveríamos chegar perto desse imenso monumento do pensamento humano com prudência e respeito.

A desgraça de nosso tempo é que mesmo aqueles, que gostariam de se consagrar com o amor e a paciência necessárias ao estudo da literatura dramática viva, vêem-se privados das condições psicológicas e materiais, favoráveis à eclosão de todo *ato de fé* autêntico. Combater por uma coisa viva supõe ao menos adversários. Hoje, o teatro terá mesmo adversários? Seu mundo fechado restringe-se a cada dia. Suas angústias só repercutem nele mesmo; suas mesquinharias só a ele escandalizam. Por que deter-se na defesa de um divertimento que outros mil divertimentos se oferecem para substituir?

Acreditei, entretanto, que se devia tentar conservar a velha coisa que parece deixar-nos. E isso o percebi com mais força, em dia ainda recente, quando tive a brusca revelação de que nós, franceses, por preguiça intelectual e porque, há dois séculos, o velho tronco parecia morto, deixávamos condenar, na indiferença, a árvore cuja nova folhagem vai reverdecer. De repente, julguei que uma época, que tem Claudel, Giraudoux e alguns outros, estava louca, cega por não perceber que um novo classicismo podia nascer e que não tentar advertir, reanimar a atenção, congraçar os entusiasmos seria talvez deixar passar ainda uma vez e talvez por um século, toda oportunidade grandeza no palco francês. E foi por isso que escrevi estas linhas, que reconheço

incompletas, injustas; escrevi-as com pouquíssimos matizes e justificações, como se lança um grito de alegria inquieta.

Depois de três séculos, assistimos atualmente ao renascimento da tragédia francesa. Como quase fizemos com Claudel, deixaremos outros gênios se perderem? Saberemos proporcionar-lhes o público, isto é, a colaboração indispensável? A única finalidade deste livro é ajudar, na medida de suas forças, o público francês contemporâneo a voltar à tona, não apenas para compreender, mas para apoiar o desenvolvimento de nova grandeza dramática.

E se nos lembrarmos do que eu disse acerca das relações entre público e teatro, havemos de adivinhar que este apelo não se faz sem uma secreta angústia. Pois, o que conta é, bem entendido, menos a literatura dramática em si do que o testemunho dado por ela. O importante não é o teatro do século XX ser digno daquele das épocas clássicas; é a fase da humanidade que ele reflete ter sido capaz de suscitar um testemunho de verdadeira grandeza. Se nossa sociedade, depois de permitir o nascimento de claras e vigorosas esperanças, deixasse que se extinguissem uma após outra, entendamos que ela própria seria julgada.

Importa, pois, desembaraçar o caminho; desimpedir a perspectiva. Rude trabalho, após dois séculos e meio de erros e cegueiras. Ninguém há de se espantar que eu não tenha querido empreender sozinho a primeira tarefa e que tenha pedido o auxílio de tantas referências, de tantas autoridades. As resistências que a convicção de alguém sozinho não poderia pensar em vencer, talvez o concerto de tantas certezas consiga enfim forçar.

O AMADOR DE TEATRO

ou A Regra do Jogo

A Patrick

INTRODUÇÃO

I. A REGRA DO JOGO

Charles Dullin gostava de contar seus primeiros passos no teatro e confiar sua nostalgia do público dos melodramas. "Era, dizia ele, um público maravilhoso, magnificamente sensível, mas era muito mais ainda: um público de *conhecedores*. Possuía, quanto ao melodrama, a suas regras, à arte da preparação desenvolvida pelo autor, verdadeira cultura, gostando de assinalar os belos lances "bem representados" (não tanto pelo ator quanto pela personagem), mostrando, por outro lado, sua insatisfação quando o autor se contentara com um procedimento fácil. Esse público era o verdadeiro público."

É preciso confessar que esse verdadeiro público desertou de nossas salas pelo ar livre dos jogos de futebol: é para lá que agora leva sua ciência amorosa, suas exigências de conhecedor. Quanto ao público menos popular, que continua a freqüentar os teatros, parece não suspeitar que existam "regras do jogo". Essa lacuna é ainda mais sensível, e mais penosa a constatar, no público de cultura, notadamente universitário, e mesmo nos espíritos muito instruídos em todas as outras artes que não deixariam passar um defeito de composição num quadro ou numa sinfonia.

Lembro-me de minha estupefação quando, ao chegar, já tarde, a Paris, vindo da província vi-me envolvido no meio universitário de uma das grandes escolas da capital. Minhas interrogações ávidas acerca dos novos espetáculos de Cartel, então em plena glória, chocavam não só com a indiferença, mas com a ignorância totais. Um desses professores, cuja finura eu admirava e que, todos os anos, explicava a seus alunos uma ou várias obras-primas de nosso teatro clássico, só conhecia, da atividade

dramática parisiense, as peças do Palais-Royal aonde ia mais ou menos uma vez por ano.

Meu espanto foi ainda maior quando comecei a freqüentar os alunos da Escola Normal Superior, cuja abertura para as correntes novas da arte e do pensamento contemporâneos todos conhecem. Sabiam o nome de um ou dois grandes artistas de quem eram mais ou menos admiradores, mas sua cultura teatral propriamente dita permanecia deliberadamente nula, sem que mesmo o esnobismo os fizesse imaginar qualquer humilhação ou qualquer pesar. Enquanto se afundavam em nossas salas de concerto, a cada sábado à tarde ou domingo, ou se vangloriavam de seguir os movimentos da pintura contemporânea, continuavam mais ou menos persuadidos de que o teatro não era uma arte que valesse a pena ser estudada.

Irei ainda mais longe: entre aqueles, cujas relações ou uma vocação determinadas levam a freqüentar nossas salas de espetáculo, quantos pensam no teatro como uma arte em contínua elaboração, sobre a qual valha a pena refletir e, eventualmente, tomar partido? Temos escolas filosóficas, modas intelectuais, escolas de pintura, cubismo, fauvismo, partidários da arte abstrata ou figurativa, escolas poéticas — inúmeras —, escolas de música etc.: desde o simbolismo não temos mais escolas de teatro. Nem o cinema, nem a televisão, apesar de suas ameaças, provocaram uma reação defensiva. Copear e Cartel suscitaram batalhas e entusiasmos, mas tratava-se de querelas de interpretação: a criação teatral em si ficou fora das preocupações da cultura contemporânea. Quando falamos na crise do teatro, referimo-nos à empresa teatral e batemo-nos por subvenções — às vezes, a partir de idéias — nunca pela arte enquanto tal.

Examinaremos as razões de um estado de fato tão desconcertante, mas sejam quais forem historicamente, acredito que a grande causa imediata desse abandono é o público francês ter perdido a noção da *regra do jogo*. Todos sabem que para acompanhar bem um jogo de futebol deve-se conhecer as regras e depois, aos poucos, iniciar-se nas diversas habilidades possíveis aos jogadores. Só assim nos poderemos apaixonar por um espetáculo, e o público popular, de que há pouco falávamos, não se recusa ao esforço dessa iniciação quando se trata de esportes, chegando mesmo a considerá-la um ponto de honra. E é uma glória poder "explicar o lance" aos vizinhos. Ao teatro, chegamos de espírito vazio, sem exigências porque sem conhecimento — e nove vezes em dez, entedíamo-nos porque os lugares

de prazer são geralmente como a célebre casa da mulher de César. Só se encontra neles o que se traz. Nossos contemporâneos esqueceram-se de que o teatro é um jogo do qual o que se representa, no palco, não passa de um componente, como as cartas que viramos na mesa de pôquer; mas cada parceiro conserva diante de si outra série de cartas, cartas secretas que são as únicas a determinar o verdadeiro valor das cartas viradas.

Diante do espetáculo teatral, parecemos um jogador de pôquer que só se preocupasse com as cartas visíveis para todos. Mas, se em vez de permanecermos passivos, aceitarmos o jogo, se tentarmos adivinhar o jogo secreto de cada uma das personagens, a partida logo se tornará apaixonante. Será preciso ainda que tomemos consciência de que um jogo se joga e tem regras, que os espectadores não têm o direito de ignorar.

O objetivo das reflexões e estudos que se seguem é lembrar que o teatro é antes de tudo um jogo, e esboçar os elementos essenciais de suas regras. Como exemplos, utilizarei tanto quanto possível as obras clássicas, publicada sna coleção de teatro [1], que dirijo nas edições do Seuil, e para a qual gostaria que este pequeno volume servisse de chave que permitisse entrar nos admiráveis domínios edificados pelos maiores de nossos autores e os mais célebres diretores da época.

II. Como se Veio a esquecer que o teatro é um jogo

O maior teórico de teatro de todos os tempos é, sem dúvida, Aristóteles. Esqueceram-no em benefício de nossos desajeitados doutrinários dos séculos XVI e XVII, culpados de os franceses só conhecerem, como regra do teatro, a regra das três unidades. Aristóteles dissera como e por quê o respeito às unidades servia à obra dramática. O erro dos doutrinários das épocas pré-clássica e clássica foi partir dessas regras como se fossem revelações divinas, indiscutíveis, imperiosas, e procurar, em seguida, justificá-las com raciocínios tão frágeis, tão abstratos, tão desligados do real que, longe de consolidar o respeito a essas regras, levaram o público a julgá-las puramente abstratas para depois, já que essas leis sacrossantas perdiam o prestígio, considerar que não havia mais regras no teatro. Era fatal.

---

1 [Trata-se da coleção "Mis en scène".]

Devemos convir que nada é mais exasperador do que ouvir criticar uma peça, em nome das regras: pois é evidente que, se bastasse saber que uma peça respeitou ou não as unidades de tempo, lugar ou ação para decretar se é boa ou má, o jogo do teatro perderia todo interesse. Foi, entretanto, o que fizeram nossos censores do século XVII e o que fazem ainda, no público de hoje, os que pensam ter conservado tinturas de humanidades, estudadas no curso secundário ou na Faculdade. As lembranças das lições recebidas nos bancos do colégio são tão imprecisas e tão ingênuas que, vi na *Comédie Française,* recentemente, inúmeros críticos reprovarem ao encenador do *Cid* a multiplicidade de mudanças de cenário. O raciocínio deles é bem simples: o *Cid* é uma obra-prima do século XVII, logo respeita a unidade de lugar. Foi, pois, o encenador quem, por necessidade de valorizar-se, dividiu em quadros essa obra de um só bloco. Pois bem, não! Foi o próprio Corneille que repartiu a ação por diferentes lugares e, apesar disso, o *Cid* é uma obra-prima. É que o jogo do teatro é mais complicado do que se imagina.

A mesma ingenuidade intrépida permite a qualquer um julgar um ator pelo número de pés que este atribui aos alexandrinos. Se ele salta um deles, é um grosseiro. Se pronuncia todos os *e* mudos, merece respeito. Evidentemente, torna-se muito fácil e, portanto, muito tentador, nessas condições, erigir-se em censor: basta saber contar até 12. Mas, chocarei muita gente, ao afirmar, contudo, que há maneiras de pronunciar os *e* mudos, verdadeiros bombardeios de um texto, e que, finalmente, eu suportaria melhor — em especial na comédia onde o alexandrino não vai além de uma convenção e um procedimento mnemônico — um ator que sacrificasse os doze pés ao movimento dramático e à inteligência do texto, do que um imbecil a balbuciar hemistíquios perfeitamente cadenciados. A verdade, ainda aqui, é mais sutil do que a vêem. Recitar versos clássicos, conservando a naturalidade, exige extrema aptidão: só o conseguem excelentes atores. Mas, os espectadores precisam de bastante talento para julgar o talento de um ator ou de autor e sempre será muito tentador confiar apenas no prestígio matemático dos doze pés ou das três unidades. Assim, nos antiquários, vêem-se bons burgueses desprezarem móveis de estilo e de época sob pretexto de que as gavetas funcionam mal ou que a madeira está rachada.

A primeira razão da decadência do sentido das regras é, pois, a estupidez *formal* dessas regras. A propósito, aqui permitirão que me espante, de uma vez por todas, diante da condescendência

com que, no colégio, noções de interesse apenas histórico e mesmo anedótico são longamente tratadas? Nenhum estudante, que tenha concluído o curso secundário [1], tem o direito de ignorar essa regra das três unidades. Dizem-lhe, às vezes, que ela é estúpida, mas nem por isso deixam de consagrar, em cada classe, horas inteiras para explicá-la. O teatro é vítima da maneira como dele se fala na escola onde, à força de tornarem primários os problemas, estes são privados de toda significação e todo interesse.

Uma segunda razão de nossa ignorância na prática do jogo do teatro vem do fato de cada um estar convencido, justamente, de que a arte teatral exige a representação, e como não há muitos bons teatros a não ser nas capitais, aqueles que não podem vê-los consideram que lhes é vedada qualquer oportunidade de conhecer essa arte. Nessa conclusão, há algum excesso e alguma preguiça de espírito. É um pouco como se os leitores de romance abandonassem o gosto pela leitura depois do nascimento do cinema, para só se contentarem com as imagens feitas, propostas na tela. Ora, a interpretação dos atores é apenas uma entre mil outras possíveis e sobretudo entre as milhares de interpretações dos diferentes leitores. Não se conceberia um leitor de romance que se recusasse a imaginar a paisagem ou as personagens que lhe são descritas.

Não há também razões para que o leitor de uma obra dramática se recuse a imaginar o local da cena e os personagens da peça que está lendo. O objetivo que aqui pretendo alcançar é precisamente incitar os leitores a entrarem eles próprios no jogo do teatro, a se tornarem, na imaginação, seu próprio encenador. Isso não poderia dissuadi-los de ir, em seguida, ao espetáculo: ao contrário, convertidos em verdadeiros leitores, seriam verdadeiros espectadores, que confrontariam suas soluções com aquelas oferecidas pelos atores e rivalizariam com eles na criação. A peça deixaria assim de ser unicamente uma história que se ouve e se vê, e se transformaria nesse jogo apaixonante que só se joga bem com os conhecedores.

No prefácio a sua edição da encenação de *Cinna,* Dullin queixa-se de que, em geral, os atores não sabem ler um texto: "*Cinna,* escreve ele, é uma tragédia que, ao mesmo tempo em que a lemos lenta, atentamente com os olhos, deve ser ouvida à

---

1 [O original traz "bachelier", ou seja, aluno aprovado no "baccalauréat", exame final do curso secundário.] (N. T.)

maneira de um compositor que decifra uma partitura musical. É impossível, sem diminuir a intensidade dramática, sem retirar-lhe parte de sua força evocativa e encantatória, não levar em conta essa conjunção do pensamento e do lirismo verbal." O que ele recrimina no ator, recrimino primeiro no leitor, futuro espectador. É preciso ensinar-lhe a ouvir e ver o que lê. Que professor já pensou em perguntar ao aluno que lê uma cena de *Polyeucte,* como imagina ele o cenário dessa cena, em que lugares precisos vê esta ou aquela personagem, que gestos, que movimentação lhes atribui? Não se trata de transformar nossos alunos em atores; nem eles, nem seus professores poderiam adquirir a técnica suficiente. Correm o risco de ser sempre apenas maus atores. Mas é necessário e basta pedir-lhes que imaginem e vivam. Imaginar seres vivos e viver a situação que imaginam para eles. É, sem dúvida, mais difícil que analisar gramaticalmente, depois lógica, filosófica ou historicamente as palavras, as proposições ou as idéias de um fragmento de cena. Tomemos um exemplo: na *Fedra,* a réplica de Hipólito a Teseu, na cena V do ato III. Teseu, que se supunha morto, volta bruscamente no momento em que Fedra, sua segunda mulher, acaba de revelar a Hipólito, filho de Teseu, a paixão que sente por ele. Quando chega o pai, Hipólito só pensa em fugir ao primeiro pretexto.

HIPPOLYTE

Souffrez que pour jamais le tremblant Hippolyte
Disparaisse des lieux que votre épouse habite.

THÉSÉE

Vous, mon fils, me quitter?

HIPPOLYTE

Je ne la cherchais pas;
C'est vous qui sur ces bords conduisîtes ses pas
Vous daignâtes, Seigneur, aux rives de Trézène
Confier em partant Aricie et la Reine.
Je fus même chargé du soin de les garder.
Mais quels soins désormais peuvent me retarder?
Assez dans les forêts mon oisive jeunesse
Sur de vils ennemis a montré son adresse.
Ne pourrai-je, em fuyant um indigne repos,
D'un sang plus glorieux teindre mes javelots?
Vous n'aviez pas encore, atteint l'âge où je touche,
Déjà plus d'un tyran, plus d'un monstre farouche
Avait de votre bras senti la pesanteur;
Déjà, de l'insolence heureux persécuteur,
Vous aviez des deux mers assuré les rivages.

Le libre voyageur ne craignait plus d'outrages;
Hercule, respirant sur le bruit de vos coups,
Déjà de son travail se reposait sur vous.
Et moi, fils inconnu d'un si glorieux père,
Je suis même encor loin des traces de ma mère.
Souffrez que mon courage ose enfin s'occuper.
Souffrez, si quelquer monstre a pu vous échapper,
Que j'apporte à vos pieds sa dépouille honorable,
Ou que d'un beau trépas la mémoire durable,
Éternisant des jours si noblement finis,
Prouve à tout l'univers que j'étais votre fils [1].

Esse grande discurso de Hipólito, lembrando a Teseu seu passado de glória, esse discurso não tem nenhum sentido, nenhuma verdade se o leitor não se coloca na situação desse filho forçado a revelar ao pai, bruscamente de regresso, depois que o

---

1 [
HIPÓLITO
Suportai que, para sempre, o trêmulo Hipólito
Desapareça dos lugares em que habita vossa esposa.
TESEU
Vós, meu filho, ides abandonar-me?
HIPÓLITO
Não a procurei;
Fôstes vós quem guiastes seus passos a estas plagas
Ao partir, vós vos dignastes, Senhor, confiar Aricie
E a Rainha às margens de Trezena.
Fui mesmo encarregado de guardá-las.
Mas, que cuidados de agora em diante, podem reter-me?
Sobre vis inimigos, nas florestas, minha ociosa juventude
Já mostrou bastante sua habilidade.
Não poderei, fugindo a um indigno repouso,
Tingir meus dardos com um sangue mais glorioso?
Não havíeis ainda chegado à idade que tenho:
Já mais de um tirano, mais de um mostro selvagem,
Sentira o peso de vosso braço;
Já da insolência feliz perseguidor havíeis defendido as duas margens dos dois mares.
O viajante livre não mais temia ultrajes;
Hércules respirando, ao barulho de vossos passos,
Já em vós descansava de seu trabalho.
E eu, filho desconhecido de tão glorioso pai,
Estou ainda mesmo longe dos traços de minha mãe.
Suportai que minha coragem ouse enfim ocupar-se
Suportai se algum mostro pôde escapar-vos,
Que eu traga a vossos pés seus despojos honrosos,
Ou que a duradoura memória de um belo trespasse,
Eternizando dias tão nobremente findos,
Prove a todo o universo que eu era vosso filho.]

supunham morto, a traição de Fedra, se não se compreende que o sentido real de todas essas palavras é o de uma esquivança diante de um obstáculo demasiado assustador e o de uma súplica. Cada uma dessas palavras significa: "Tenho medo; esta situação está acima de minhas forças, como vou sair-me dela; meu pai, suplico-lhe, compreenda-me por meias palavras." Ora, a idéia de medo e a idéia de súplica desesperada não são nunca expressas: Hipólito fala dos trabalhos de Hércules. Evoca a glória do pai. Parece com isso fugir aos pensamentos que o obcecam. Mas, quanto mais opõe o passado do pai à própria inexperiência, mais as palavras que pronuncia o aprisionam num caminho sem saída, mais o que *deve* dizer-lhe parece impossível de dizer, monstruoso, sacrílego. Esse apelo a um passado glorioso, evocado na esperança de que o pai concorde, por sua vez, em deixá-lo partir para o estrangeiro, a fim de demonstrar sua valentia e generosidade, — essas mesmas palavras que pronuncia para libertar-se; essas palavras que, *em tempo normal,* deveriam bastar para convencer o pai, essas palavras voltam-se hoje contra Hipólito, pois, se não conseguem persuadir o pai a deixá-lo partir, persuadem a ele de que não terá jamais estatura para travar combate com tal adversário. Sente que se perde e, ao mesmo tempo, outro drama se passa no espírito de Teseu, drama de que o leitor só verá escrita a *conclusão* quando Teseu exclama:

> Que vois-je? Quelle horreur dans ces lieux répandue
> Fait fuir devant mes yeux ma famile éperdue [1]?

Durante esse discurso que não diz nada, durante essa prece aparentemente tão simples, de um adolescente impaciente por experimentar suas forças, Teseu percorreu em silêncio todo o caminho da surpresa ("Vós, meu filho, ides abandonar-me?") à angústia ("Que horror...").

No palco, são dois atores que, para além das palavras, exprimirão o movimento do drama representado. O espectador desavisado participará assim, apesar de tudo, graças aos atores, à *totalidade* da tragédia. Mas o leitor, se não souber que o texto impresso é apenas uma parte da peça, não terá a tentação de achar monótono o monólogo de Hipólito? E nosso infeliz colegial, sobretudo se seu professor lhe dá para explicar esse "trecho" de Fedra como perceberá que, ao mostrar todos os seus

---

[1] [Que vejo? Que horror espalhado por estas regiões
Faz fugir, diante de meus olhos, minha família desvairada?]

conhecimentos históricos acerca dos trabalhos de Hércules, das proezas de Teseu e da Rainha das Amazonas, mãe de Hipólito, não viu nada, não *leu* nada do que, na verdade, é conteúdo nesse texto enganador? Representa-se um drama e ele não o terá visto porque ignora a regra do jogo e, nove vezes em dez, porque seu próprio professor o ignora.

Já lhes aconteceu *ler* peças contemporâneas de muito sucesso, sem compreender as razões desse sucesso? É que leram mal ou, pelo menos, incompletamente. É que o sucesso da peça não vem do texto, mas do drama não escrito, interpretado pelos atores que a representam. Certamente, a peça seria melhor se o texto escrito também tivesse qualidade e os que se enganam quanto a isso, graças ao concurso dos atores, erram em só considerar uma parte da totalidade daquilo que constitui uma peça. Mas o leitor, incapaz de imaginar o movimento dramático decorrente de um texto, na aparência insignificante, é igualmente meio cego. Assemelha-se ao espectador do jogo de futebol, que só seguisse o movimento da bola, sem se preocupar com as deslocações dos jogadores que estão sempre se preparando para recebê-la. Ora, para os conhecedores, o bom jogador é aquele que sempre se encontra lá no momento certo: é sua presença, nesse lugar, que justificará o entusiasmo, e não o gol marcado por um jogador de sorte com um pontapé ocasional. Do mesmo modo, o que constitui o valor dramático da cena da *Fedra,* que acabamos de reler, é o fato de Teseu se encontrar psicologicamente em condições de retomar a bola, após a fala de Hipólito, não mais onde a largara (o instante da surpresa), mas precisamente onde Hipólito a entrega no instante da angústia. A ascensão da surpresa à angústia fez-se paralelamente nos dois protagonistas, e é só porque Teseu seguiu em silêncio um caminho, correspondente ao de Hipólito, que sua réplica *soa com precisão.* É nela que explode o gênio dramático de Racine.

Observe-se como Jean-Louis Barrault *lê* essa cena, isto é, que movimentos interiores e que gestos enxerga através das palavras escritas [1]:

"Hipólito se refaz pouco a pouco. *Teseu não se mexe.* Hipólito começa um período, durante o qual se irrita, revela sua agitação e perturbação, fala de heroísmo, enrubescendo. *Teseu observa e não perde nada do comportamento perturbador do*

[1] *Mise en scène de Phèdre,* p. 49 (Ed. du Seuil).

filho... Hipólito terminou agora seu nobre pedido; mas, todas as belas palavras e louváveis projetos não soam com pureza. A conduta de Hipólito soa falso. *Teseu, que não se deixa enganar, está cada vez mais perturbado. Um longo silêncio. Reina o constrangimento. Teseu, depois de prescrutar, por um segundo, o filho, afasta-se, virando-se ligeiramente sobre si mesmo.* "Que vejo" diz ele a si mesmo... *Novo silêncio. Ele avança até o primeiro plano, no meio à esquerda, quase contra a rampa. Pára, vira-se um pouco, dando totalmente as costas a Hipólito. Está "completamente só". Vai observar-se. Sua elocução é sombria, o olhar está fixo. Máxima imobilidade plástica."*

Se os leitores fizerem o esforço de se imaginarem como homens iguais aos dois que Barrault descreve, ser-lhes-á daqui por diante impossível ler essa passagem de *Fedra,* sem rever a um e a outro, seja na atitude em que o encenador os evocou, seja talvez numa atitude diferente, corrigida por eles, leitores, segundo sua própria visão psicológica. Mas, em todo caso, há de revê-los *em carne e osso:* daqui por diante, as duas personagens estarão definitivamente encarnadas; para os leitores, o milagre do teatro total estará realizado, pois terão jogado integralmente o jogo.

Esse único exemplo mostra a que ginástica do espírito seria preciso acostumar nossos jovens, em seus primeiros contactos com o teatro, para que possam desfrutá-los, em seguida, com plena alegria. Mas, na verdade, tal ginástica da imaginação é rigorosamente do mesmo tipo que a do estudante [1] de 13 anos, que se prepara para jogar futebol na posição de lateral direito ou de zagueiro. Bastaria que, de início, se orientassem os jovens e os fizessem compreender que, também nesse caso, se trata sobretudo de um jogo do qual só se gosta se suas regras são conhecidas; um jogo no qual não basta correr atrás da bola — isto é, seguir o texto escrito com os olhos —, mas é igualmente importante descobrir as intenções dos diversos jogadores e, a cada modificação do aspecto geral da partida, considerar o esquema das novas disposições de conjunto que ela é suscetível de acarretar para a continuação do jogo.

Por falta dessa preparação, dessa iniciação indispensável nos bancos escolares, o espectador adulto só pode desinteressar-se, cada vez mais de uma arte, que não tem mais para retê-lo as

[1] [No original *Potache* — palavra da linguagem familiar que significa aluno e estudante.]

armadilhas da sensibilidade ou do jogo de palavras e o encanto, logo esgotado, das luzes e cenários. E ainda essas seduções só poderão retê-lo, se tem a sorte de viver numa capital ou de poder viajar para lá com freqüência. Pois, mesmo com os esforços de decentralização hoje empreendidos, não se chega a atingir senão uma parte ínfima, não apenas evidentemente da população total, mas também da população culta.

Mas, o que é ainda mais grave, a arte do teatro, reservada assim à pequena fração da população, não é, nem por isso, o que se poderia chamar de arte de elite. Constituem minoria as salas em que se representam obras que realmente respeitam um mínimo de exigência intelectual da parte dos espectadores. Mesmo nessas salas, o público realmente culto representa a minoria. Tal fato se explica em parte pelo empobrecimento da classe intelectual e da classe pequeno-burguesa após as duas últimas guerras. Contudo, o futuro do teatro, considerado como arte, nem por isso parece menos sombrio.

É evidente que existem ainda, entretanto, verdadeiros amadores de teatro, seres apaixonados que só conseguem viver na atmosfera dos atores, dos bastidores, dos ensaios, do ensaio geral. Muitos deles, porém, gostam mesmo mais dessa atmosfera do que da obra teatral. Sua presença e seu fervor são condições para a eclosão da arte teatral; fazem parte do teatro, são um de seus elementos necessários, mas não constituem os espectadores perfeitos de que o teatro precisa para conservar ou reconquistar sua vitalidade. O espetáculo em si geralmente interessa menos do que seu sucesso e a espécie de aposta que fizeram a respeito. Seus laços afetivos com os atores, sua admiração, a adulação com que por vezes os cercam, dirigem-se ao servidor do deus mais do que ao próprio deus. Asseguram a permanência do culto, não a qualidade. E pode até acontecer que criem uma cortina entre o teatro e os espectadores. É um perigo de que tornaremos a falar quando estudarmos a passagem do culto do herói (personagem de teatro) ao culto do astro (intérprete da personagem).

Assim, os desvios da moda intelectual, como as carências da formação escolar, acabaram por privar o espectador moderno da alegria essencial do teatro, oferecendo em troca prazeres mais ou menos refinados (de ordem literária, espetacular, indumentária) ou grosseiros (culto do astro, preocupação exclusiva com a conclusão). Em lugar de apreender-se diretamente o prazer *puro* do jogo em si, vão-se procurar, por falta de conhecimento ou erro de gosto, pequenas satisfações anexas que, por serem

às vezes muito vivas, nunca trazem a distensão profunda de uma alegria plena. Aborda-se de viés a arte mais direta, mais primitivamente instintiva; arrancam-se artificialmente elementos de interesse à arte mais sintética e saqueia-se com virtuosismo a alegria de contemplar a mais exaltante imitação do ato do Criador, ousada pelo homem.

Os capítulos que se seguem vão procurar colocar em seus lugares esses elementos esparsos, mostrar que cada um deles só encontra seu valor máximo na contínua referência ao conjunto: numa palavra, vão procurar — não sem tomar consciência do que tem de presunçosa essa ambição — senão reeducar o amador de teatro, pelo menos abrir caminho a uma tentativa de reeducação, que simultaneamente daria aos nossos contemporâneos, exilados do verdadeiro teatro, uma reminiscência do Paraíso perdido, um desejo de reencontrá-lo, uma técnica para consegui-lo e a convicção de que esse objetivo não é inacessível.

PRIMEIRA PARTE

1. A ENCENAÇÃO

Ao ler uma peça de teatro, todos deveriam esforçar-se por imaginar a encenação, sem o que só se conhece um dos elementos da obra teatral.

Que é, pois, a encenação? *A encenação é o conjunto dos fatores pelos quais uma peça escrita torna-se uma peça representada* [1]. A encenação começa no instante em que, ao ler a obra escrita, o encenador imagina os seres de carne e osso que devem interpretá-la, escolhe-os entre os atores de que dispõe e efetua assim a *distribuição*. Continua com a leitura da peça diante dos atores designados, para os quais o encenador a comenta, explicando o sentido geral, a unidade, o movimento, a tonalidade. Paralelamente, o encenador estabeleceu os lugares que pensa propor a cada um dos atores, segundo os diversos momentos da ação; imaginou um dispositivo cênico que permitirá a toda personagem entrar e sair, deslocar-se e avançar ou fazer-se esquecida, quando a evolução do espetáculo o exigir; concebeu um quadro para a ação cuja disposição, relevos e cores criaram a atmosfera desejável; escolheu o decorador cujos gostos lhe parecem garantir que interpretará do melhor modo suas intenções, decidiu com ele diversos detalhes da decoração, do estilo, da época, do vestuário, das perucas.

---

1 Essa simples definição basta para mostrar quanto são confusas, e por vezes hipócritas, as reações contra o princípio da "encenação". Assim que intervém um desejo de unidade e de estilo, há necessidade de um organizador, chamem-no de dirigente do jogo, animador ou encenador. Certamente, há maus encenadores como há maus paisagistas. Tentamos precisamente mostrar, neste estudo, as excepcionais qualidades exigidas ao bom encenador.

Depois, começou o trabalho dos ensaios. A cada ator, explicou a personagem que deve encarnar; fê-lo compreender não apenas um caráter, mas também as evoluções desse caráter em presença das diversas situações da peça; procurou fazê-lo viver essas situações; procurou levá-lo, como se diz, a "representar a situação" com o máximo de naturalidade, de sinceridade, a fazer os gestos, a ocupar os lugares que essa situação exige, isto é, a sentir-se à vontade no local da ação.

Simultaneamente, impôs ao conjunto dos atores uma unidade de interpretação, suscetível de criar a atmosfera, um ritmo das réplicas suscetíveis de criar o movimento. Depois, quando os marceneiros, os pintores, os tapeceiros, os costureiros, os cabeleireiros entregaram os cenários, os móveis, as roupas e as perucas; quando ficou pronta a maquilagem de cada um dos atores, tentou completar o clima geral assim criado com uma ilusão adequada.

Somente nesse momento, quando todos os recursos da sensibilidade, da inteligência, da plástica, da voz, da respiração dos atores foram usadas ao máximo, a serviço de cada uma das personagens e do conjunto da obra; quando todos os meios materiais, postos a sua disposição, encontraram o lugar definitivo; quando esse enorme trabalho de criação e de síntese foi levado a termo — só, nesse momento, a encenação está terminada. A cortina pode erguer-se para o ensaio geral.

Observa-se que os cenários, o vestuário e a iluminação, que constituem, na contribuição do encenador, o que mais impressiona o público, só intervêm praticamente no final dos ensaios. A obra já está viva para os atores, antes desses elementos virem acrescentar seu complemento de realidade — ou de transfiguração.

Um de meus sonhos seria que se pudesse, um dia, gravar no ditafone as indicações dadas aos atores durante um ensaio, e que esse documento pudesse ser transmitido, nas escolas e nas faculdades, aos professores encarregados de ensinar a literatura dramática. Ver-se-ia quanto a explicação literária, evidentemente necessária na base, conta relativamente pouco em relação à explicação psicológica; como a própria explicação psicológica permanece abstrata, isto é, parcial, inexata, enquanto não for seguida de um esforço autenticamente fisiológico do ator para respirar e agir no ritmo mesmo da personagem.

Ver-se-ia também como uma obra teatral bem feita é, antes de tudo, um organismo do qual cada componente está disposto em relação ao todo; como também é tão impossível modificar-

lhe um elemento, uma personagem ou uma cena quanto modificar a expressão de uma fisionomia, por exemplo, sem modificar o temperamento ou o caráter de que esses traços são apenas a expressão.

Ver-se-ia que — assim como toda personagem tem seu ritmo — cada cena, cada ato e, enfim, o próprio conjunto da peça tem igualmente ritmo próprio, movimento interior, impulsos, patamares, rupturas, e como basta, às vezes, modificar esse movimento para que a importância de uma cena ou de uma personagem se veja reforçada ou enfraquecida, e transformado o sentido mesmo da peça.

Mas, a transmissão sonora de um ensaio ainda não seria suficiente para mostrar, em sua totalidade, o funcionamento do mecanismo teatral e, em certa medida, iria traí-lo como a leitura muda do texto impresso pode traí-lo em relação à audição do mesmo. É que os movimentos interiores da obra teatral exigem ser traduzidos não só pelo pensamento, não só pela voz, mas também pelos gestos. Dever-se-ia realizar um verdadeiro filme de um ensaio do *Misântropo* e do *Cid* e difundi-lo nas universidades ou nos clubes. Estou convencido de que esse documento extraordinário teria o valor de uma revelação para a quase totalidade daqueles que consagraram anos de estudo aos grandes textos de nossa literatura dramática. Ver-se-ia, por exemplo, um ator lutar inutilmente contra um texto, enquanto não tivesse encontrado no palco o lugar de onde deve falar. A experiência do encenador pode ajudá-lo bastante a encontrar esse lugar, mas isso também depende da personalidade do ator: ao dizer uma réplica, alguns ficarão à vontade em tal lugar, que não será adequado para outros. Mas, esse lugar será igualmente determinado por aqueles ocupados por outras personagens, pela necessidade das entradas e saídas, pela localização dos móveis, pelas possibilidades de iluminação e, enfim e talvez sobretudo, pelo efeito causado no espectador.

Pois, finalmente, é o espectador o último juiz. O único juiz. É para ele que o teatro é feito. Aí também, nossos estudantes aprenderiam estranhas lições, quando descobrissem, na projeção do filme de um ensaio, qual pode ser a humildade do ator e do encenador em relação às poucas pessoas que, na sala, assistem aos ensaios. Basta que se faça uma reserva quanto ao movimento da interpretação para que se estude e se procure levá-lo em conta, partindo do princípio cem vezes repetido: "Quem está diante do palco tem sempre razão." Tem razão *sobretudo* se não for um

especialista; tem razão mesmo se não for culto e, contanto que não tenha tomado partido, pelo simples motivo de que ele constitui o primeiro público, e o público tem sempre razão, o público dirige ditatorialmente o destino da peça.

Esta afirmação pode escandalizar: o público tem sempre razão. Contudo, tanto veremos autores e atores se revoltarem contra certos vereditos da crítica, quanto os encontraremos *sempre* submissos, sem reticências, ao veredito do público; em vão, há de afirmar-se que o público às vezes se engana, que há bons e maus públicos como há bons e maus autores. Isso em nada mudaria o fato de que *o público que está lá* (mesmo o público artificialmente reunido para um ensaio geral ou para um espetáculo de gala) *é sempre o verdadeiro público,* e é a ele que se deve agradar, *hic et nunc.* Quando se vai tomar o trem, o importante é chegar na hora. Mil desculpas válidas, comoventes, trágicas mesmo, podem explicar o atraso: nem por isso o trem deixa de partir no *seu horário.* Acontece o mesmo com o público. Deve-se tomá-lo no *seu* horário. Se não coincide com o nosso, estamos errados.

Essa necessidade de agradar é a lei de todo o encenador como é a de todo escritor. Se somos tentados a nos insurgir contra uma regra aparentemente demagógica, lembremo-nos de que aqueles que a afirmaram com mais vigor são os nossos escritores clássicos, isto é, aqueles que, com toda a evidência, menos fizeram concessões ao público.

Pois existe *aprazer* e *comprazer.* A complacência (aos gostos vulgares, aos efeitos fáceis) é naturalmente banida. Mas, agradar é uma arte difícil, quando se trata de satisfazer no mesmo momento, os espectadores menos evoluídos e os mais exigentes. Isso impõe uma renúncia a tudo o que poderia seduzir uns, mas chocaria outros. Isso supõe uma superação de todos os gostos superficiais, de todos os caprichos individuais, uma recusa de tudo o que separa e ocasione as divergências. Para o encenador, como para o autor, trata-se de descobrir o símbolo (atitude, gesto ou palavra) que une sem contestação os diferentes espectadores, seja qual for sua origem, que os agrupa para além de suas singularidades.

Um exemplo o mostrará: por que a tradição da encenação das tragédias exige que os artistas trágicos jamais se toquem? Quando a artista trágica quer acariciar o rosto de seu amado, não o toca; passa a mão, como numa carícia, a alguns centímetros do cabelo e do rosto. De onde vem essa curiosa tradição, quando

no cinema um beijo prolongado parece satisfazer todo o público e quando seria, às vezes, tão tentador para um encenador obter um efeito fácil pela quebra da tradição?

É que a tragédia é um espetáculo já a meio caminho entre o teatro e o rito religioso. Ela põe em cena príncipes, princesas, personagens que, de saída, se colocam acima do nível social dos espectadores. As frases que pronunciam são preparadas num molde tão imutável, tão formal quanto pode ser um rito religioso. É ainda uma linguagem, mas já é música. Pela mesma razão, os movimentos das personagens são ainda gestos, mas já são dança.

É assim, com efeito, que imaginamos os deuses: seres nos quais tudo é harmonia, tudo obedece ao número, à Lei, e nos quais nada está submetido ao acaso. Saiba ou não, o espectador, desde que se ergue a cortina trágica, é introduzido nesse mundo superior de engrenagens tão maravilhosamente azeitadas, nesse mundo da perfeição formal. Sem dúvida, se um artista trágico comete um dia o erro de fazer um gesto demasiado familiar, demasiado cotidiano, muitos espectadores não vão perceber. A maioria sentirá apenas um mal-estar cuja causa ignora. Talvez mesmo alguns achem certo. Mas outros, seguramente, ficarão chocados. Em todo caso, a unanimidade terá sido rompida e simultaneamente a magia do expatriamento, o encanto da transfiguração. Enquanto isso, se os artistas trágicos impuserem a si mesmos a observância dessa regra, ninguém jamais ficará chocado ou surpreso. É uma verdade da experiência. Os menos crentes, ao entrar numa igreja, descobrem-se e falam baixo porque esse é o *clima* da igreja; sentem-no, não o discutem. O *clima* da tragédia é quase assim. Como o clima da igreja, exige respeito, pudor, silêncios: os frêmitos do coração, por mais apaixonados que sejam, permanecem contidos. Suprima-se essa reserva, essa medida, e não há mais tragédia. Há um clima análogo para cada uma das obras (comédia, drama, farsa ou revista) que o encenador tem por missão fazer interpretar. Seu cuidado dominante é a descoberta desse clima específico. Em relação a ele, serão organizadas todas as indicações que deverá sugerir aos atores ou ao decorador. Se o descobre, o resto vai naturalmente. Senão, nem a engenhosidade da instalação, nem a riqueza ou o encanto dos cenários, nem o talento dos atores, nem mesmo as qualidades do texto, poderão supri-lo. A peça não *agradará,* ou não agradará totalmente, e essa euforia coletiva, que é a característica do prazer no teatro, não será alcançada.

2. EXISTE UMA TÉCNICA DE TEATRO?

No fim do século, Antoine empreendeu uma ação revolucionária, visando a libertar o teatro da submissão às regras de um ofício, provado por séculos de experiência, e a demonstrar que se podia fazer "teatro que não seja teatro", segundo os próprios termos de sua escola.

Para nós, essa aventura apresenta um interesse excepcional, uma vez que não envolve apenas as leis aplicadas pelos contemporâneos com excessivo servilismo, mas os próprios princípios da arte dramática. Os discípulos de Antoine pretendiam que, a partir do instante em que as personagens num tablado chegavam a interessar o espectador, pouco importavam os meios pelos quais se obtivesse esse resultado. O *Teatro Livre* fez assim apelo a todos os escritores notórios da época, sem se preocupar com seu conhecimento ou desconhecimento do ofício teatral. Desde que o autor escrevesse com sinceridade e calor e os atores o interpretassem com fé, isso bastaria para assegurar o sucesso.

Observemos que o Teatro Livre não renegava, entretanto, todas as leis do teatro, pois não renunciava a nenhum dos três elementos tradicionais incontestes do teatro: um palco, atores, um diálogo. Com efeito, se isso não acontecesse, a própria existência da arte dramática, enquanto arte independente, estaria comprometida. Os companheiros de Antoine admitiam o teatro enquanto arte do espetáculo, mas recusavam-se a admitir que, além do diálogo, tivesse leis próprias: recusavam-no enquanto técnica rigorosamente determinada. Se se tivessem limitado a sorrir de algumas regras, transformadas em artigos de credo, como a necessidade de "grande cena do terceiro ato", todo o mundo se teria finalmente convencido. Mas, eles iam mais longe: "Não importa quem sejas, contanto que me agrades" pareciam afirmar,

desprezando resolutamente todas as técnicas elaboradas por um empirismo secular.

É preciso reconhecer que o teatro triunfante da época (1885-1900), dominado por Scribe, Sardou e os experientes fabricantes de dramas e revistas, pecava na aparência por excesso de submissão às regras de um ofício cujos segredos conheciam demasiado bem. Na verdade, esse teatro deixara de ser uma arte para se expandir nas comprovadas combinações de um ofício sem audácia, sem riscos, sem alma. Mas, era nessa ausência de fé, de vida, que estava o mal, muito mais do que na utilização demasiado hábil das técnicas. Seria injusto pretender que Antoine e seus amigos não tenham compreendido essa lacuna essencial. Os teóricos que opunham à fórmula "A vida pelo movimento", atribuída a Scribe e seus êmulos, a fórmula inversa "O movimento pela vida", tinham evidentemente posto o dedo na causa profunda da degradação do teatro de seu tempo. Mas, sua vontade de reagir levou-nos muito longe, até a afirmar que o que chamavam de *vida* bastava para criar o movimento teatral, para suprir a ausência da totalidade dessas regras a que, segundo sua acusação, se submetiam os contemporâneos.

Um dos mais curiosos teóricos, Jean Jullien, conta que Antoine depois de ter evoluído, parecia envergonhar-se da aventura do Teatro Livre como de um erro da juventude. Censurava a si mesmo o que chamava de "tempos das pistolas". Ao envelhecer, compreendera, sem dúvida, que as pistolas não criam nada.

Neles, era tal o desejo de partir da vida, e de nenhuma outra coisa além da vida, que somente o *assunto* acabou por ser importante a seus olhos. O excesso do mal, que denunciavam, levava-os a uma reação exagerada, tornava-os assim dependentes do espírito que desejavam combater. Porque seus adversários estavam por demais sujeitos a regras que acabavam reduzindo a procedimentos, o horror dos procedimentos levava os teóricos do Teatro Livre a negar as regras que são a condição de toda arte, seja ela qual for.

Leiamos, por exemplo, o que Thalasso escreve em *Boubouroche,* um dos maiores sucessos do Teatro Livre. É, diz ele, o triunfo de uma peça "que, *de modo algum, tem artifício*". Mas, mal a afirmação foi escrita, parece-lhe tão paradoxal que se desculpa: *"Entendamo-nos, a composição de Boubouroche é impecável, mas essa composição deve-se não a um homem de teatro,*

que conhece o ofício, mas a um autor dramático, que muito simplesmente o encontra e usa, sem esforço algum, na verdade das personagens e no riso franco da situação [1]. *Prova irrefutável de que, no teatro, a vida intensa não dá somente movimento às personagens, mas comunica à ação inteira o único movimento que lhe é próprio. Um autor dramático é sempre um homem de teatro.*"

Como não sorrir dessa "prova irrefutável"?. O horror da técnica tornou-se tal que se afirma que é involuntária, quando sua presença é incontestável. Em outras palavras, só o "Douanier" Rousseau [2] é genial, mas Leonardo de Vinci é um pobre fazedor de quadros, e se as peças de Racine são bem construídas, deve-se apenas à sua intuição dramática que o guiava, *a despeito* do perfeito conhecimento que possuía das regras do ofício.

Eis aonde leva, no plano da confusão das idéias, a recusa em considerar a técnica na arte; mas as conseqüências "profissionais" dessa atitude, se posso falar assim, são igualmente graves e significativas.

Se basta a uma obra dialogada, representada por atores num tablado, ser interessante e viva para que a declarem obra dramática, e autor dramático a seu autor, aonde iremos nós? Iremos até onde chegou o esforço do Teatro Livre: à peça de tese ou à peça *boulevard*.

Com efeito, quantas dessas peças de atualidade, cujo sucesso se deve a um assunto apaixonante, já não vimos? Quantas dessas obras brilhantes cujo interesse só se mantinha graças a um texto efervescente de espírito ou vida? E quantas delas já não vimos cair no mais definitivo e justificado esquecimento?

O fato de *Os Persas*, de Ésquilo, obra de atualidade, se é que isso existe, sobreviver até nossos dias, enquanto tantas outras peças efêmeras foram escritas sobre o mesmo tema da derrota, não se deve apenas à sinceridade do poeta, nem à apaixonante atividade do assunto; também não se deve apenas à qualidade do pensamento, nem à beleza do estilo. Qualquer que tenha sido o pensamento de Antoine a respeito, é evidente que o fato se deveu

---

[1] Notemos que tanto *Boubouroche* não nasceu sem esforço do coração de Courteline, que este o escrevera, de início, não como uma peça de teatro, mas como um conto. Foi somente a pedido de Antoine que se pôs a trabalhar para adaptá-lo ao teatro, "depois de uma série de reformulações", escreve seu biógrafo Albert Dubeux.

[2] Pintor popular (1844-1910), empregado da alfândega (N. T.).

a serem *Os Persas, teatro.* Ao contrário, os diálogos de Platão, cujo assunto é freqüentemente tão dramático sobrevivem pelo livro, e exclusivamente por ele, enquanto o *Teatro numa poltrona, de Musset,* embora ele utilize geralmente temas bastante leves, continua a ser uma das obras essenciais de nosso repertório dramático.

O insucesso da tentativa do Teatro Livre é o insucesso da "fatia de vida", ou seja, da convicção ingênua segundo a qual o que nos interessa na vida, interessa-nos fatalmente na arte. A cena mais dramática de nossa vida pode não apresentar nenhum valor dramático. Uma discussão filosófica, se a situação a torna decisiva, pode ter mais interesse do que a visão de um assassinato. No teatro, o interesse de uma ação não está jamais nessa mesma ação, mas na projeção de suas conseqüências virtuais, no futuro. O monólogo de Hipólito, que citávamos no começo deste estudo, só adquire valor dramático porque compromete o futuro.

Todos esses exemplos, todas essas constatações que, voluntariamente, jogo em desordem, convergem assim por si à mesma conclusão: o Teatro-que-não-é-teatro não é, na verdade, Teatro. Quais são, pois, os elementos essenciais do teatro, que não se encontram nem na maioria das obras montadas por Antoine, nem nos diálogos de Platão, nem nas "fatias de vida", nem nas peças cujo sucesso dependeu da atualidade de uma tese ou dos jogos de espírito de um autor brilhante?

Voltemos, uma última vez, a Antoine e à fórmula de seu acólito, Jean Jullien: "Não a vida pelo movimento, mas o movimento pela vida." Pela análise, percebe-se que, contrariamente à consciência que tinham do assunto, os partidários do Teatro Livre admitiam como o próprio objetivo a atingir, não a vida, mas o *movimento.* Acreditando atribuir-lhe um lugar secundário, a contra-gosto prestavam homenagem significativa ao movimento. Finalmente, confessavam que, para eles, o teatro era movimento e, se o que chamavam "a vida" era, *de início,* um elemento-chave, necessário para abrir as portas do grande Teatro, o movimento continuava a ser como bem o viram seus adversários Scribe, Sardou e congêneres, o elemento *específico* de toda obra destinada a ser representada no tablado, pelos atores.

Essa constatação é impressionante, pois que nos permite descobrir uma concordância de fato entre as posições aparentemente mais contraditórias. Podemos, pois, acrescentar provisoriamente este elemento, o *movimento,* aos outros três (palco-diálogo-atores), em geral admitidos como constitutivos do fenômeno teatral.

Mas, será ainda preciso entendermo-nos quanto ao sentido da palavra movimento e vermos bem de que movimento se trata. Digamos logo que o movimento teatral reside, ao mesmo tempo, na evolução das situações e caracteres e no movimento das personagens no palco. Numa peça de Racine, é o movimento das situações e caracteres que prevalece; numa farsa de Molière, o movimento físico tem uma importância pelo menos igual. Essa necessidade do movimento elimina do teatro tudo o que é estático, descritivo ou lírico, durante mais de alguns segundos. O lirismo puro não pode expandir-se no teatro (por exemplo, nas estâncias do *Cid* ou de *Polyecte*) senão quando a situação atingiu tal grau de intensidade dramática, que é necessária uma espécie de patamar, como para retomar o fôlego.

Mas, no teatro, o espectador espera sempre que *alguma coisa aconteça* e, por essa razão, a entrada de uma personagem nova ou a saída de uma das personagens presentes adquirem tal importância que, por si mesmas, determinam uma *cena* nova, enquanto num romance ou mesmo no cinema, é a mudança de lugar que determina um novo capítulo ou um novo plano.

No teatro, a unidade dramática é a cena; no romance, o capítulo; no cinema, o plano ou a focalização.

A existência da *cena,* determinada unicamente pela entrada ou saída das personagens, é um fenômeno especificamente próprio do teatro e não acredito que jamais se tenha insistido o bastante sobre sua importância. Pode-se dizer, com efeito, que no romance o movimento evolui no tempo, de forma que as mudanças de capítulo são determinadas pelas mudanças de data ou hora; — no cinema, ele evolui no espaço e as mudanças de plano ou de focalização são determinadas pelas mudanças de lugar ou, no interior de um mesmo lugar, pela aproximação ou distanciamento da objetiva. Enquanto isso, no teatro, o movimento evolui com a *chegada ou partida das personagens,* com sua presença ou ausência.

Num romance, uma situação pode atar-se ou desatar-se na ausência de uma ou de várias personagens principais: todo o destino de Madame Bovary está apenas na cabeça de Madame Bovary, e o mesmo ocorre com o destino de Julien Sorel ou de Goriot. Há romances epistolares onde os protagonistas nunca se encontram. No teatro, ao contrário, tudo se ordena unicamente com a finalidade do encontro, e quanto mais a preparação tornou o encontro decisivo, tanto mais a cena é dita "teatral". Em princípio, toda entrada ou saída de personagens responde, numa

peça bem construída — de Racine ou Feydeau —, a uma modificação, a uma nova retomada da ação. Enquanto no romance ou no cinema, uma multidão de personagens secundários só estão lá como elementos de cenário para participar da criação de uma atmosfera, de um clima, no teatro, a personagem mais insignificante tem sua razão de ser e intervém na ação: mais do que uma personagem "secundária", é uma personagem "episódica" cuja presença cria fatalmente um episódio novo.

A essas contestações, pode-se objetar que existem a rigor peças como *A Voz Humana,* de Jean Cocteau, onde não se vê uma única personagem. A entrada e a saída das personagens não teriam, pois, a importância decisiva que acabamos de assinalar. A verdade é que, no teatro, o movimento se associa menos à presença efetiva das personagens do que à sua intervenção. Essa intervenção é decisiva, essencial, e a entrada e a saída das personagens apenas a materializam aos olhos do espectador, tornam-na mais apreensível, enquanto no romance, a nitervenção do outro não tem esse caráter de necessidade absoluta. Quero dizer, como já o notei um pouco mais acima, que o destino da personagem do romance está nela, enquanto o destino da personagem de teatro forma-se fora dela pela ação das personagens exteriores. Num romance, é a própria personagem que tece sua aventura. No teatro, é a situação que a impõe.

Naturalmente, essas definições só concernem ao romance-tipo ou teatro-tipo e poder-se-iam encontrar mil exceções. Acontece, entretanto, que não é o caráter particular ou as decisões de seu marido e de seus concidadãos que trazem a decadência de Madame Bovary: existem Bovarys em todos os meios; enquanto na situação de Fedra com o enteado, sem a notícia mentirosa da morte de Teseu, não haveria Fedra: haveria um adultério banal. Não haveria a "pureza" de Fedra. O movimento de *Fedra,* como aquele do *Peru,* é feito por uma sucessão de *lances teatrais;* não há necessidade desses lances em *Madame Bovary,* nem mesmo no *Vermelho e o Negro,* ainda menos na *Princesa de Clèves.* O lance teatral pertence especificamente ao teatro.

O corte de uma peça de teatro em *cenas* não passa da tradução visual, da tradução brilhante e reveladora do que surge como próprio do teatro: a representação de uma ação cujos elementos não são fornecidos pela lógica interna de uma única personagem dominante (como no romance), mas na qual o confronto das diversas personagens suscita sempre situações novas,

que evoluem por sua própria lógica. O romance e, em certa medida, o cinema descrevem num meio dado a história de um destino cujas reações são ordenadas, com vista à realização desse destino individual ou coletivo; enquanto no teatro, não se trata da realização de um ser ou de uma coletividade, mas da ascensão de uma série de situações, que sua própria lógica torna cada vez mais apuradas, cada vez mais tensas e cada vez mais insolúveis, de tal modo que o desfecho só pode sobrevir de uma *reviravolta* de situação — seja devido ao abandono de um ou vários dos protagonistas (por morte ou fuga), seja à intervenção externa, que escapa à lógica da situação primitiva. Há assim uma realização de Madame Bovary, de Julien Sorel ou de Goriot, que os acontecimentos, mesmo se parecem opor-se ao objetivo deles, ajudam, ao contrário, a confirmar em suas tendências essenciais. Eles foram até o fim, e cada vez mais perfeitamente, neuróticos, ambiciosos ou pais muito fracos até se tornarem símbolos. Não há realização para Fedra, Hermione, Tartufo ou o Avarento cujo amor, ciúmes, impostura ou avareza não param de entrar em conflito, sempre mais agudo, com adversários ou acontecimentos que os traem. Fedra renega o amor, ao se matar. Hermione vê-se frustrada da posse de Pirro, Tartufo é desmascarado e Harpagão cede à fatalidade que lhe arranca Mariana, no momento preciso em que esta recebe uma fortuna inesperada do céu. O que me interessa no herói de romance é saber quem ele é, vê-lo "tal como em si mesmo, enfim", sua evolução o transforma: é seu devir. O que me interessa, no teatro, é saber o que farão determinadas personagens, nesta ou naquela situação. Diante de Grandet pergunto-me: que é um avarento? Diante de Harpagão digo-me: já que ele é avarento, que vai fazer? O problema *colocado* no início do romance, supõe-se *resolvido* no início da peça. O espectador que pergunta diante de Tartufo: "Será um impostor?", diante de Hermione: "Será uma ciumenta?" — instala-se como leitor e esquece-se de que está no teatro. Quando Molière escreve *O Misântropo,* dá à peça o subtítulo que diz tudo: *O Atrabiliário amoroso,* ou seja, a definição da personagem no início, um atrabiliário, e a situação na qual ele se verá paixonado. O *Avarento* é alternadamente um avarento amoroso e um avarento roubado, assim como o Cid é um amoroso, na situação de assassino de seu sogro; Hermione, uma ciumenta na situação de mulher abandonada, depois vingada; Fedra, uma amorosa diante de um amor proibido etc. Essas personagens são personagens-tipo diante de situações típicas e vistas somente em relação a essas situações.

Não poderia encontrar-lhe comparação melhor do que com as figuras do baralho.

Quando se jogam cartas, recebe-se no início um certo número de figuras: reis, damas, valetes etc. Cada um deles só se define quanto ao outro: o rei é menos forte do que o ás, mais forte do que a dama. O rei de espadas pode aliar-se a outras figuras de espadas: são laços de família. Pode igualmente aliar-se a outros reis: são laços sociais. Mas, todos esses laços só têm interesse, se relacionados a uma ação. Arrumo essas cartas na minha mão, segundo a classe e as alianças eventuais de umas com as outras. É o que numa peça chamo de *exposição*. A ação só começa quando uma carta de fora entra no jogo e, colocada em presença dessa *situação*, analiso as diversas combinações possíveis. Devo replicar imediatamente, mas devo também com prudente *preparação*, reservar minhas probabilidades de chegar cedo ou tarde a um *desfecho* decisivo. Com essa intenção, posso ou recusar momentaneamente o combate, ou já começar a travá-lo; tento adivinhar a política do adversário. Disfarço para que ele se engane quanto às minhas intenções. Reúno os elementos de minha batalha final e, bruscamente, quando todas as possibilidades estão bem amarradas, surpreendo o adversário com um lance teatral e ganho — ou perco.

As cartas que tenho na mão podem ser novas ou velhas, suntuosamente editadas ou mal desenhadas; é trabalho do poeta, do pintor ou do romancista percebê-lo. Na minha juventude, elas tinham um nome: um valete chamava-se Lancelote e o rei, Heitor. Têm, pois, uma individualidade, uma história. Mas, para mim, jogador, basta que existam e que eu conheça bem suas relações recíprocas. Uma vez que se estabelecem essas relações, a ação começa com a primeira carta do adversário: é a primeira entrada, é a *primeira cena* — e até o final da partida, cada nova carta lançada no jogo, seja pelo adversário, seja por mim, introduzirá uma nova cena. E cada nova cena modificará a situação, freando ou acusando minha impaciência em ganhar, o que, do início ao fim da partida, permanece como o único móvel da ação desencadeada — compromissada numa engrenagem que coloquei em movimento, mas que não posso mais deter, que me fornece sempre elementos novos.

Assim, o que conta no jogo de cartas, o que intervém sempre, é o adversário com sua dupla fisionomia: ora humana, quando é o jogador da frente quem decide jogar esta ou aquela carta;

ora divina, quando é o puro acaso, a pura fatalidade que decide da aparição de um rei ou de um valete.

É esse adversário de dupla fisionomia que está sempre no teatro, cuja presença é o elemento específico de toda obra teatral. Pode-se conceber um romance ou um filme, sem intervenção do adversário ou da fatalidade; no teatro, os que ousaram esquecer sua necessária participação na peça, realizaram apenas obras de segundo plano. A fraqueza congênita da peça de tese provém da ausência de um adversário, ou mais exatamente, da ausência de um adversário que disponha de autonomia de movimento, de liberdade. Com efeito, aquele que Dumas Filho ou Brieux encarregam de apresentar os argumentos do opositor está amarrado, de início, dentro dos limites da tese e, mais ainda, amarrado pela necessidade de não vencer. Uma peça de tese é uma luta de boxe, cujo resultado já foi previamente determinado, na qual o futuro vencido recebeu com antecedência uma bolsa a fim de consentir na derrota. No teatro, como no esporte, o jogo é falseado, a partir do momento em que um só dos protagonistas obedece a outras leis que não as da própria lógica de seu caráter ou de seu temperamento. Caso contrário, estamos diante de uma situação tão arbitrária quanto o seria a de um único jogador que jogasse, ao mesmo tempo, por si e pelo adversário: estaria sempre tentado a esquecer os interesses de um para favorecer o outro e sua boa fé terminaria por dar liberdade igual aos dois antagonistas.

Parece-me que, agora, podemos tentar responder à questão que se colocava no início deste capítulo: qual é a natureza específica do movimento dramático?

Vimos, com efeito, que esse movimento não consiste numa progressão qualquer de interesse, e que se caracteriza pelo *choque de duas ou várias personalidades autônomas, face à face, em situações cada vez mais insolúveis.*

Os diversos momentos dessa progressão dramática são determinados pela chegada, retorno ou partida das diversas personagens e pelos acontecimentos exteriores, e é regra que as intervenções das personagens ou esses acontecimentos obedeçam a um determinismo rigoroso. Cada uma das personagens age em plena liberdade, segundo a lógica de seu caráter e de seu temperamento, tais como foram estabelecidos no início da peça, e cada situação nova é, ela própria, condicionada por situações precedentes, pelo que se poderia chamar de sua fatalidade interna. Somente o desfecho pode fazer intervir — e sobretudo na comédia — perso-

nagens ou acontecimentos "gratuitos", mas sob a condição de que a situação precedente tenha atingido tal paroxismo de paixão que a ruptura dessa situação, graças a uma intervenção externa, surja como a única solução verossímil para um conflito cuja lógica não comportava nenhuma.

Em resumo, poderíamos adotar como hipótese de trabalho para os capítulos seguintes, que hão de procurar definir-lhe os termos e pô-la à prova, esta definição:

Uma peça de teatro é a representação pelos atores, num palco, de uma ação que opõe, a partir de uma situação dada, duas ou diversas personagens dadas, as quais evoluem segundo as leis de sua própria lógica. O movimento dramático caracteriza-se por uma sucessão de cenas das quais cada uma traz um elemento novo, de natureza a levar a uma situação única tão tensa que só se pode conceber o desfecho pelo desaparecimento ou abdicação de um dos protagonistas ou por uma intervenção de caráter providencial.

3. AS PERSONAGENS DE TEATRO

O que acabamos de ver já indica que uma personagem de teatro não é uma personagem de romance. (Deixo de lado expressamente o cinema cujas leis são ainda incertas, pelo menos a meu ver. Recearia só criar equívocos, ao procurar prematuramente demasiada clareza.)

A personagem de romance é uma personagem que *se realiza* contra ventos e marés e tende a provar que todo homem traz em si seu destino e os acontecimentos externos são impotentes para desviá-lo. Há uma fatalidade no romance como há uma fatalidade no teatro: mas a fatalidade do romance está na personagem, a do teatro, na situação. O romance tende a nos fazer lembrar que o homem é determinado por suas próprias paixões; o teatro, a lembrar-nos que seu destino é o joguete dos acontecimentos. Se quisermos fazer intervir Deus ou os deuses na definição, diremos que Deus impõe o destino à personagem de romance, antes mesmo que ela nasça, apenas pela determinação de suas tendências e de seu caráter, enquanto à personagem de teatro ele manifesta sua vontade por acontecimentos exteriores.

É por essa razão que não se pode dizer que a personagem de teatro seja mais ou menos livre que a personagem de romance, nem que apenas a ação dramática seja a representação de um conflito. Há luta e conflito nos dois casos: a personagem de romance luta contra suas tendências, contra ela mesmo; a personagem de teatro luta contra os outros ou contra uma fatalidade externa. O romance é a luta do ego e do superego e raramente o ego triunfa: Madame Bovary ou Julien Sorel não se realizam enquanto pessoas, realizam-se apenas enquanto maníacos do sonho ou da ambição. A personagem de romance é sempre uma candidata à neurose e o romance não passa da narrativa da evolução de uma neurose até o paroxismo. Por isso, o método do roman-

cista é antes de tudo a análise. A personagem de teatro é também uma neurótica, mas de início; no momento em que nos é apresentada, sua neurose já está determinada e ela surge como um elemento constitutivo de seu caráter. A personagem de romance sujeita-se cada vez mais a sua neurose; a personagem de teatro procura apenas submeter os outros a essa neurose.

Podemos perguntar porque nem o romance, nem o teatro não nos oferecem indivíduos simplesmente fortes ou felizes, e indignarmo-nos com o fato de o romancista ou o dramaturgo se comprazerem na representação de personagens mais ou menos visivelmente marcados por caracteres mórbidos. Pareceria *a priori* que seria mais vivificante colocar-nos em presença de seres sadios. Mas, o ser totalmente sadio não existe e, em princípio, não tem problemas. Sua representação num romance ou num palco teria um resultado desmoralizante: estariam propondo um ideal que saberíamos jamais poder alcançar. Podem-nos apresentar, a rigor, um santo num romance ou no teatro, porque um santo não é de início um ser sadio, é um ser que luta magnificamente para conquistar a saúde, ou pelo menos essa saúde espiritual que se chama santidade. O que nos interessa nele é o esforço para a santidade, a luta contra as tentações, pois esse esforço e essa luta são nossos. Um santo já santo, desde o início de um romance ou de uma peça de teatro, deixaria de interessar-nos, pois se nos revelaria num estado que ignoramos, um estado tão estranho ao nosso quanto o vegetal ou o mineral. Se as personagens de romance ou de teatro nunca são seres livres se têm fraquezas e paixões, é porque, em caso contrário, deixariam de nos parecer verossímeis. E se a verossimilhança é uma das leis de toda arte, é porque não conseguimos raciocinar, nem amar, nem odiar senão por analogia. A verossimilhança é a condição da simpatia. A simpatia é a condição do intereses. Sempre erramos quando censuramos a um autor por nos apresentar personagens fracas [1], vis ou baixas: é a regra do jogo. Pode-se, porém, censurá-lo por apresentá-las *demasiado* vis ou demasiado baixas, ou por *só* apresentar personagens demasiado vis ou demasiado baixas, pois, ainda que nos possamos reconhecer nelas, ficamos constrangidos por ter de fazê-lo, e nosso prazer torna-se menos puro. A mesma lei de verossimilhança-analogia-simpatia que nos proíbe o inte-

[1] As personagens da tragédia não são fracas, mas têm fraquezas. Sua força reside na vontade, sua fraqueza no caráter. O que as perde é colocarem uma vontade inflexível a serviço de suas fraquezas.

resse pelo ser demasiado livre ou demasiado são, proíbe-nos de nos reconhecermos no ser demasiado tarado ou demasiado submisso.

Na luta incessante que cada um de nós trava contra o que chamamos nossas paixões, isto é, contra tendências tão fortes que somos impotentes para aceitar que poderiam deixar de ser satisfeitas, há uma parte de nós que procura a vitória, uma outra, a derrota. Nossa necessidade de liberdade desejaria que pudessem ser satisfeitas, sem que tivéssemos de nos envergonhar. Se fôssemos sãos, encontraríamos o maior prazer na maior liberdade, mas a necessidade excessiva de prazer cria uma necessidade excessiva de liberdade e, por outro lado, o sentimento excessivo de nossa sujeição cria uma necessidade excessiva de evasão pelo prazer, o que faz com que, em nós, a razão que condena não é mais objetiva que a paixão por ela condenada. Somos simultaneamente juízes e parte. O romance e o teatro ao nos oferecerem personagens bastante próximas para que as compreendamos, bastante distantes para que não tenhamos medo, ao condená-las, de nos condenarmos a nós próprios, devolvem-nos a objetividade de espectador, devolvem-nos a liberdade. Vivemos as paixões das personagens com bastante intimidade para ter prazer em vê-las satisfeitas, mas com esse prazer, motivado assim pela simpatia, não nos sentimos, apesar de tudo, bastante comprometidos pessoalmente, para nos envergonharmos: por isso, o espetáculo de nossas paixões, satisfeitas assim como por procuração, traz-nos essa maravilhosa distensão que Aristóteles chamava de "purgação das paixões". Esse sentimento de simpatia comporta em si um pouco de nobreza, pois nosso prazer vem do prazer de um outro e, por mais impuro que seja nosso aparente desinteresse, assim mesmo tem amor em sua base. Sentimo-nos elevados para fora de nós.

Mas, essa distensão, essa purgação das paixões é, no teatro, muito mais sensível, mais nítida do que à leitura de um romance. O romance é uma arte inquieta, que escava na ferida em carne viva, e o prazer nele encontrado é um prazer que permanece manchado de narcisismo. Ao analisar meu mal, através de outrem, julgo-o de cima, mas é sempre meu mal que me preocupa. No teatro, o mal é posto, de saída, como um fato, uma conseqüência inelutável de nossa natureza. Em lugar de só me preocupar comigo em relação a mim mesmo, preocupo-me comigo em relação a outrem. A intrusão do outro é em si uma libertação: não estou mais fechado em mim. Não é por acaso que o romance é

uma arte solitária, dedicada ao prazer solitário, enquanto o teatro é uma arte coletiva. Entre os dois, há o cinema, onde o espectador, na sombra, está sozinho entre os outros, arte intermediária, de semi-evasão, para um espectador envergonhado de sua solidão e já semiliberado, contudo não o suficiente, para que suas relações com o outro não conservem a preocupação da semiclandestinidade. O leitor de romance [1] agarra-se a sua personagem, sem testemunhas, como um vampiro. Não procura conhecê-la, mas conhecer-se através dela, tirar-lhe sua própria substância. O face à face apaixonado de ambos, na verdade, não passa para o leitor de um face à face consigo mesmo, uma espécie de masturbação diante de uma imagem.

Para o espectador de cinema, a personagem é mais do que uma imagem. Ela existe em si, fora do espectador, tem seus direitos. Mas, essa descoberta do outro é, ao mesmo tempo, um sofrimento e uma alegria excessivas para o espectador, pois se aceita reconhecer que a personagem de cinema tem uma existência autônoma, e que ele deve interessar-se por ela de modo diferente daquele como se interessa por si mesmo, nem por isso renuncia ao prazer secreto da contemplação exclusiva de si mesmo no espelho do outro. Mas, esse prazer deixa de ser puro, torna-se vergonhoso, culpado. O espectador de cinema fica a meio caminho entre o prazer egoísta e o prazer altruísta. Ele quer mal a si mesmo por continuar a procurar o próprio prazer. Quer mal ao outro por não mais poder considerá-lo como totalmente submisso. Enquanto a psicologia do leitor de romance é a do ser que se masturba, a psicologia do espectador de cinema é aquela do ser

---

[1] Quando digo *leitor de romance,* espectador de cinema, espectador de teatro, naturalmente os considero apenas em suas relações com as personagens do romance, do cinema e do teatro, e não me passa pela cabeça que os leitores de romances são, na vida, adeptos do prazer solitário ou os espectadores de cinema especialistas em violação. Mas, sabemos muito bem que há, em cada um de nós, tendências múltiplas em incessante conflito.

O que tentei indicar aqui é que o prazer tomado ao romance pode aparentar-se com maior ou menor distância, mas inocentemente, àquele que alguns procuram na masturbação etc.

Por outro lado, seria singularmente interessante poder inquirir acerca da psicologia daqueles que se entregam apaixonadamente ao prazer do romance, do cinema ou do teatro; creio que se descobriria que os apaixonados do romance são, na verdade, inquietos à procura de si mesmos; os apaixonados do cinema, insatisfeitos, tentados pela revolta social; os apaixonados do teatro, sedentos de ação.

que pratica uma violação, que arranca seu prazer do outro com o sentimento de que não tem esse direito, que sabe ser mais sadio encontrar o prazer com outro do que consigo mesmo, mas também sabe, ao mesmo tempo, que o verdadeiro prazer deveria ser compartilhado, e quer mal ao outro pela própria incapacidade de amar o prazer desse outro. Uma vez que não posso sair de mim o bastante para pensar em te dar prazer, para obter meu prazer dando-te o teu — uma vez que, por outro lado, não posso mais me contentar com um prazer solitário, então arrancarei meu prazer, violando-te. Psicanaliticamente, o leitor de romance é um impotente que se ignora, e seu estado tornou-se uma segunda natureza; o espectador de cinema é, ao contrário, um impotente em vias de cura, que confessa sua impotência, quer sair dela e quer, sobretudo, provar que já saiu. Não tira mais o prazer de si mesmo, tira-o do outro, mas tira-o por efracção, pois o outro ainda lhe é proibido: daí, o realismo do cinema, a intrusão indiscreta na intimidade das personagens, esses primeiros planos onde o mais íntimo e desconhecido espectador pode prescrutar a fisionomia do artista mais de perto do que um amante pôde fazê-lo. O espectador de teatro está completamente livre desse conflito consigo mesmo. Ele escolheu ser apenas o que é. Preocupa-se somente em pôr-se à prova, comparando-se a outros seres igualmente libertos. A personagem-tipo do teatro é um herói. A personagem-tipo do cinema é um astro. A diferença entre o herói e o astro é que o herói só existe no palco e o astro continua a existir na vida cotidiana. Falemos francamente: o espectador de teatro sabe que nunca dormirá com Chimène ou Hernani, o espectador de cinema sempre sonha um pouco com poder, um dia, dormir com Greta Garbo ou Jean Gabin. Mas, como acontece simultaneamente que a vida lhe proíbe a satisfação desse sonho, ele vem ao cinema para sentir, apesar de tudo, um gosto antecipado, para violar o ser que, sem isso, jamais poderia conhecer.

Objetar-se-á que há astros também no teatro e heróis (se não bastasse Carlitos) no cinema. Mas, os heróis de cinema são uma exceção e são heróis desprovidos de sexualidade, personagens cômicas, quase abstratas. Assim que o amor e o desejo entram em jogo, não vemos mais que Rodolfo Valentino ou Marlene Dietrich: na verdade, não há personagem no cinema. No teatro, é a personagem que dura e muda de aspecto, segundo o intérprete; no cinema, é o intérprete que dura e muda de aspecto, segundo a personagem.

O herói de teatro impõe-se ao espectador como ao intérprete: é um dado definitivo sobre o qual o espectador sabe que não pode pensar jamais em exercer qualquer ação. É verdadeiramente o *outro* existindo em si e impondo sua existência. O astro de cinema continua, ao contrário, oferecido ao espectador, suscetível de evoluir com seus gostos e dependendo de seu julgamento, ao longo de toda a sua evolução. Chimène será Chimène eternamente. Michèle Morgan não sabe o que será daqui a vinte anos. E a personagem que ela encarna depende intimamente do que é Michèle Morgan e daquilo em que ela se transforma, enquanto Chimène só depende acidental e passageiramente da atriz, seja ela ou não uma estrela, que lhe emprestará, por um momento, sua fisionomia.

Essas observações, que esclarecem o caráter definitivo, imperioso, para sempre estabelecido da personagem de teatro, confirmam a importância essencial da progressão por *cena,* na obra dramática, uma vez que a cena é o meio típico de intervenção do mundo exterior. Elas fixam-nos no aspecto particular da intervenção externa, no teatro: não se trata, com efeito, de modificar o caráter de uma personagem, de levá-lo a evoluir, de convertê-lo; trata-se apenas de obter dele, tal como é, reações cada vez mais típicas, exprimindo-o cada vez mais claramente. Édipo, Hermione, Chimène, Harpagão são os mesmos no começo e no fim da peça: se aceitam, no desfecho, o que recusavam no início, não é porque o acontecimento lhes modificou o caráter, lhes demonstrou que o bem não estava lá onde eles o viam. Ao contrário, é ao confirmá-los neles próprios que um obstáculo, em princípio irredutível, levou-os a ceder diante da necessidade. Precisavam ceder ou morrer. Em certo sentido, poder-se-ia dizer que sempre morrem: seja porque efetivamente a morte os liberta da vida, seja porque a abdicação lhes pode parecer como uma morte de fato. São personagens de um só bloco e é esse bloco, em sua totalidade, que se vê *negado* por uma fatalidade cega e implacável. Pouco importa que, a seguir, a peça aparente terminar *bem:* ela só termina bem porque o herói aceitou não ser mais ele próprio. É um *outro* Édipo que foge, após a revelação do incesto; uma outra Chimène que aceita renunciar a sua vingança; um outro Harpagão que permite o casamento do filho.

O elemento universalmente dominante do caráter do herói de teatro, trágico ou cômico, é efetivamente a obstinação e toda peça de teatro poderia chamar-se, em subtítulo: *a obstinação vencida.* É por esse aspecto ainda que o teatro se opõe ao ro-

mance onde a obstinação cega e surda do herói é sempre vitoriosa, mesmo na catástrofe; Madame Bovary ou Goriot acabarão por *ser* Madame Bovary ou Goriot, a despeito dos obstáculos, enquanto no início não sabiam muito bem quem eram. Ao contrário, no teatro, Édipo, Fedra, Hermione, Harpagão, Iago deixam de ser o que consciente, claramente desejavam ser e eram desde o início, ainda que a peça termine bem.

Encontraremos facilmente objeções aparentes a essa afirmação. Por exemplo, Alceste não deixa de ser um misântropo no fim da peça. Mas, Alceste não era realmente apenas um misântropo, ao se erguerem as cortinas: era o bloco *misântropo amoroso*. Vencido em seu amor, deixa de existir enquanto personagem de teatro: sua fuga é uma morte. O próprio Cirano de Bergerac (que, no teatro, parece um tipo bastante único de herói que realiza seu destino), antes de morrer, trai o segredo e morre velho, num momento em que sua fealdade perdeu todo valor dramático: a personagem Cirano, isto é, o bloco homem-feio-amoroso-em-segredo deixou de existir. Do mesmo modo, Tartufo que surgira como impostor, desaparece enquanto tal: o bloco impostor-triunfante desmoronou.

Essas observações levam-nos a reconsiderar o que já havíamos indicado anteriormente: a personagem de teatro não é apenas um caráter, é *um caráter em situação;* se a situação desaparece, a personagem de teatro deixa de existir, tanto quanto se o caráter desaparece. O que liga o caráter à situação é a vontade, que é o móvel da ação por sua recusa de levar em conta a situação.

Essa importância essencial da vontade, entretanto, não deveria fazer-nos a pensar que as personagens de teatro são todas temperamentos ditos "obstinados". Pirro é o tipo do indeciso e é, entretanto, uma personagem de teatro pois, mesmo nessa indecisão há uma vontade; a vontade de *não se comprometer*. Finalmente, essa vontade cede diante dos acontecimentos, uma vez que Pirro, apesar de tudo, se compromete a ponto de perder a vida.

Pode-se, pois, afirmar, contrariamente ao que pensam alguns, que não há personagens más no teatro. O ser mais amorfo pode ser uma excelente personagem de teatro, contanto que se obstine numa vontade ou numa teimosia verossímil, ainda que seja apenas pela vontade de continuar amorfo enquanto a situação o constrange a agir. Em oposição, o mais obstinado caráter pode decepcionar enquanto personagem de teatro, se sua vontade carece de unidade ou ainda de verossimilhança. A fraqueza da perso-

nagem Chimène não está na sua teimosia, na falta de verossimilhança dessa teimosia. Se Pourceaugnac não é uma personagem de teatro plenamente satisfatória, apesar de sua graça pitoresca e amarga, é porque sua ingenuidade carece muito de vigor, e porque não se afirma o suficiente para justificar o furor de seus perseguidores. Do mesmo modo, acontece freqüentemente em Shakespeare que um excesso de análise psicológica roube a suas personagens a rigidez de atitude que exigimos da perfeita personagem de teatro. Otelo é apenas um ciumento ocasional, Hamlet não é somente guiado pela vontade de vingar seu pai. Se essas complexidades de caráter enriquecem a personagem em si, não deixam de nos desconcertar por vezes — pelo menos a nós, espectadores franceses — e, sem dúvida, deve-se ver nisso uma das razões essenciais da reserva, apesar de tudo persistente, de nosso público em relação aos dramas de Shakespeare.

Em resumo, para que uma personagem se torne uma perfeita personagem de teatro, é preciso:

— Um caráter determinado e imutável [1],

— uma vontade obstinada,

— uma situação ou um meio que se oponha a essa vontade.

Resta precisar, agora, o que se entende por situação no teatro.

---

[1] Nunca seria demasiado repetir que me esforço aqui por determinar as regras do teatro-tipo, tal como essas regras podem ser deduzidas da hierarquia que, na França, atribuímos a certas obras, reconhecidas por todos como obras-primas. É evidente que se podem encontrar, no repertório do teatro francês, inúmeras obras estimáveis que retiveram o interesse do público e não obedeceram estritamente a essas regras. Quando digo, por exemplo, que, em toda peça de verdadeiro teatro, o caráter deve ser determinado e imutável, não ignoro que me podem opor personagens como a de *Topaze* que, não apenas são completamente diferentes no primeiro e no segundo atos, mas cuja mudança de caráter surge precisamente como o próprio assunto da peça. Essa objeção tem seu valor. Creio, entretanto, que faríamos mal em nos determos no assunto. Em *Topaze,* a personagem Topaze, a despeito do título, não é nem o assunto real da peça, nem o que dirige o jogo. Quem o dirige é a mulher que decidiu utilizar Topaze a serviço de sua ambição. E o caráter de Topaze não entra no jogo enquanto caráter, mas apenas como um instrumento quase material nas mãos de um casal ambicioso. Servem-se de Topaze como de um escudo enganador. Se, noutra peça, um autor utilizasse uma máquina construída para distribuir perfumes baratos, que bruscamente começasse a despejar moedas de ouro, esse mecanismo representaria o mesmo papel de Topaze em *Topaze.* Ele não é um caráter, é um acontecimento, um fato esperado e que não se produz como previsto, um instrumento para um lance teatral. O assunto não é Topaze, mas a ambição de uns e a ingenuidade venal de outros.

4. A SITUAÇÃO

A situação é o fato dramático por excelência: em face de um indivíduo só, e que podia acreditar-se livre, são *colocados* objetos, acontecimentos, outros homens cuja simples existência restringe essa liberdade e a põe em jogo. Tudo o que existe fora de mim é, com efeito, obstáculo a minha liberdade, pois que toda percepção acarreta uma modificação do ser que deve, daí por diante, levar em conta alguma coisa além dele mesmo. É porque toda realidade diferente de mim é uma possibilidade permanente de sofrimento ou de prazer, uma oportunidade de modificação do Eu, portanto um apelo virtual à ação e, em seu sentido mais preciso, ao *drama.*

Como vimos, o jogo de cartas traduz admiravelmente o aspecto dramático da vida. Na batalha [1], viro o valete de copas. Ele está só. Vale em si. O adversário, por sua vez, baixa uma carta: é um rei, o valete não vale mais nada. É um dez, o valete é todo-poderoso. E, entretanto, nos dois casos é o mesmo bom valete, que faz tudo o que está em seu poder para ser o melhor valete possível, o valete perfeito, o valete-tipo. Mas, no caso, o mérito não conta: só a situação conta. Só ela fará dele um valete triunfante ou um valete vencido.

O teatro é, como as cartas, um jogo em que só importa o sucesso — e onde o sucesso depende, não do valor intrínseco ou do mérito dos indivíduos, mas da implacável relação das forças. Não é a clemência de Augusto que o leva a vencer Cinna, pelo mérito de uma virtude inteiramente nova: é, ao contrário, a certeza de sua força, de sua vitória já obtida sobre seus adversários e que lhe permite ser clemente. E ainda assim se apenas

[1] Jogo de cartas (N. T.).

a virtude de Augusto lhe permitisse vencer Cinna, seria somente na medida em que a fraqueza relativa do caráter de Cinna lhe tivesse oferecido essa possibilidade de vencer. Há certamente mais virtude real em Cinna do que em Augusto, mas não é a mais meritória, é a mais forte que vence. Supondo-se que Cinna não tivesse tão má consciência, que não se censurasse por só ter agido, na verdade, em submissão demasiado covarde à vontade de vingança de Emília, ele teria podido, com razão, opor a lembrança de uma tirania bem recente à grandeza de alma do imperador. É a *situação* recíproca dos caracteres, e não das virtudes dos dois homens, que acarreta, implica a vitória do primeiro sobre o segundo: uma vez dados os dois caracteres e opostas as duas vontades, é *fatal* que Augusto triunfe, como é fatal que o valete seja vencido pelo rei.

É o sentimento dessa fatalidade implacável, já determinado desde a entrada dos parceiros no jogo, que cria o sentimento do drama. Por meritórios que sejam os esforços daquele que, como Cinna, tem uma carta má, ele está antecipadamente condenado.

É bastante verossímil que o prazer que sentimos no espetáculo desse jogo trágico, onde os seres se debatem inutilmente como moscas num bocal, não seja senão a satisfação de ver que personagens imaginárias, abstratas, que por isso escapam à maioria das dificuldades de nossa condição, estão entretanto submetidas a nossa sorte comum, tão incapazes quanto nós de lhe escapar. A personagem de teatro é uma espécie de bode expiatório que carrega o peso de nossa própria impotência. A situação teatral é uma representação vingadora de nossa própria situação diante da vida, uma representação levada ao extremo, caricatural na comédia, sublime na tragédia. Na vida, chegamos, apesar de tudo, a nos persuadir que salvaguardaremos algum vestígio de liberdade, que podemos enganar o destino. Esse sentimento de nossa liberdade é-nos tão necessário que antes preferimos não olhar de frente a realidade, e mentir a nós mesmos, que confessar nossa submissão absoluta ao Destino. No teatro, diante dessas personagens que se parecem conosco, mas que estão livres de nossos medos, ousamo-nos tornar lúcidos e objetivos e experimentamos uma espécie de alegria um pouco sádica em lhes impor até o fim a regra implacável do jogo contra a qual nos revoltamos. Somos como essas crianças turbulentas, anárquicas, indisciplinadas que, ao brincar de professor, impõem verdadeira tirania aos colegas que são seus alunos, consoante a regra do

jogo. É preciso, com efeito, que percebamos isto: nossa boa vontade, nossa aplicação à virtude, nosso esforço em nos convencer de que a virtude e o mérito têm um valor em si são provocados pela necessidade vital de recusar o determinismo da condição humana. Se o homem fosse apenas o instrumento de uma fatalidade não valeria a pena viver. A vida nos seria insuportável. Por isso, as filosofias apresentadas como as mais fatalistas apresentam sempre uma falha pela qual se reintroduz a liberdade: a liberdade é o ar de que precisamos para respirar. Aceitamos as pequenas coerções da vida, o medo da polícia, o medo do julgamento dos outros, mas recusamos a coerção essencial, a que faria do homem um simples instrumento na mão dos Deuses porque o combate estaria acima de nossas forças.

No teatro, ao contrário, por uma espécie de deleite em nosso desejo de desforra, divertimo-nos em libertar as personagens dessas pequenas coerções para submetê-las apenas, mas totalmente, à grande lei do destino.

Vemos, pois, tornar-se ainda mais clara a oposição dos planos do teatro e do romance. No romance, todos os pequenos medos da vida cotidiana são reunidos, ascultados, como que amorosamente exigidos, porque o romance tem por missão convencer-nos de que, apesar deles, podemos realizar nosso destino: no fundo, essas pequenas coerções servem-nos de ajuda, pois sabemos que podemos trapacear, acomodarmo-nos e, até certo ponto, livrarmo-nos delas. A personagem de romance é nossa irmã de miséria e esperança.

Nada disso ocorre no teatro: fazemos da personagem de teatro um semideus. Tem a seu favor o desprezo das contingências, do diz-que-diz-que, da lei; tem a seu favor o dinheiro, a beleza, o poder. É um rei, um banqueiro, um grande médico, um grande artista, a mulher mais bela, o guerreiro mais afortunado. Socialmente é, antes de tudo, um vencedor, um homem livre. De saída, concedemos-lhe, com fingida generosidade, tudo o que nos falta para sermos socialmente felizes e livres. E quando avança, deslumbrante de riqueza, glória, força ou beleza, segura de si, senhora de si e do universo, então começamos a seguir sua marcha com uma alegria pérfida, cada vez mais aguda, pois sabemos que quanto mais avança em certeza, mais se aproxima do precipício. Só lhe demos todo esse prestígio porque sabemos que será inútil. Pedíamos ao herói de romance para repetir-nos nossas misérias mas, além delas, nossa grandeza. Pedimos ao herói de

teatro para mostrar-nos nossas grandezas [1] mas, além delas, nossa miséria sem remédio. Nossa condição é medíocre, repete-nos o romance, mas apesar de tudo podemos-nos acomodar, encontrar alegrias, conquistar liberdades. Nossa condição pode ser soberba, replica o teatro, mas seja lá o que fizermos, não passa de uma condição de homem e a ela não se escapa. A ela não se escapa, logo não necessitamos de nos condenar, a nós, espectadores, por não conseguir escapar. Mostrando-nos assim que as fronteiras com as quais nos chocamos são intransponíveis, o teatro absolve-nos de renunciarmos a transpô-las, de conservarmo-nos em nossa condição. Chega assim por caminho inverso a uma conclusão complementar daquela do romance. Ambos trazem-nos esta filosofia de vida: a condição humana, por medíocre que seja, é suportável e, de qualquer modo, é preciso conservar-se nela.

Mas, enquanto o romance, para ajudar-nos a suportar a vida tal qual é, tende a fugir das situações inextricáveis e dos conflitos que opõem vontades inflexíveis, princípios rigorosos em uma palavra; enquanto o romance desenvolve-se no plano do relativo e do complexo, o teatro, para demonstrar-nos a vaidade de uma evasão fora dos limites de nossa condição, vai precisamente fazer apelo a situações cada vez mais insolúveis, a caracteres cada vez mais inteiriços, a princípios de um rigor cada vez mais abstrato. Seu domínio será o domínio do absoluto onde os caracteres, como as situações, se despojam pouco a pouco de sua complexidade para, finalmente, atingir uma pureza simples e nua. O romance se desenvolverá na duração que modifica, enfraquece os caracteres e as situações. Utilizará *temperamentos* mais obscuros, mais indefiníveis, enquanto o teatro enfrentará *caracteres,* frutos de uma vontade lúcida e definida, tensa ao extremo, num conflito quase instantâneo.

Temos assim a explicação da famosa regra da unidade de tempo. Surge muitas vezes em sua formulação sumária, como uma exigência mesquinha de teórico de gabinete: é certamente ridículo exigir que uma ação dramática se desenvolva nos limites de vinte e quatro horas. Nosso amigo Boileau, quando emprestou a autoridade de sua voz à malta de parafraseadores timoratos de Aristóteles ou Scaliger, teria feito melhor em confiar nesse sólido bom senso que se costuma reconhecer-lhe e que, na verdade, não

[1] Essas observações podem parecer mais verdadeiras para a tragédia do que para a comédia: substituamos, porém, *grandeza* por *falsa grandeza* ou *vaidades* e teremos o clima cômico.

lhe foi tão constante quanto dizem. Mas, incontestavelmente a duração é inimiga do teatro, pois uma situação que se prolonga perde em intensidade dramática. Os exemplos que se poderia dar de grandes peças, cuja ação se prolonga durante anos, não são verdadeiras objeções. Mesmo em *Cirano de Bergerac,* talvez o tipo mais ilustre das peças biográficas, a ação verdadeira está restrita a alguns dias. Do encontro de Cristiano e Roxana à morte de Cristiano, bastava apenas uma noite, a rigor, para permitir ao jovem ir para o combate e nele deixar-se matar. Se se tivesse tivesse passado um tempo maior, esse tempo não *serviria* para nada, não representaria nenhum papel na peça. Quanto ao epílogo romanesco da morte de Cirano, é uma conclusão satisfatória para nossa sentimentalidade: mas a peça terminou antes. No teatro, é a ação que deve estar limitada no tempo: o desfecho, como veremos, já não pertence mais à ação, pode expandir-se.

A unidade de lugar, a cujo favor militam muitas outras razões, encontra também sua justificação essencial nas exigências da situação dramática, que sempre deve aparecer como dirigida pela intervenção da Fatalidade. Se as personagens se encontram em múltiplos lugares, se seus encontros parecem assim provocados demasiado facilmente, segundo leis demasiado naturais, perderão o caráter excepcional. Contrariamente ao que pensavam os contemporâneos de Corneille, é até certo ponto a própria inverossimilhança de uma ação, concentrada num lugar único, que acentua no espectador o sentimento da intervenção da Fatalidade; era preciso, na verdade, que o destino se imiscuísse a fim de que a explicação decisiva entre os antagonistas ocorresse precisamente no próprio lugar em que nos foram apresentados pela primeira vez. Lembremo-nos de como somos sensíveis a correspondências dessa ordem: um homem que morre precisamente no dia de seu aniversário, uma mulher que cai no próprio lugar em que o marido foi esmagado alguns meses antes. Parece-nos que essas coincidências manifestam uma vontade superior, uma intenção secreta; dificilmente aceitamos que apenas o acaso seja responsável.

Ao autor, resta evidentemente ser bastante talentoso ou genial para que essa unidade de lugar nos dê o sentimento da fatalidade e não o do artifício. É preciso que obtenha de nós uma adesão tal que, se desprezar a verossimilhança, nós lhe daremos razão contra a verossimilhança. E, para isso, importa que não espere, como o fazem muitos escritores inexperientes, o momento da crise para jogar com o inverossímil. Na aventura de Édipo, a intervenção inverossímil da Fatalidade ocorre antes

do início da peça, com o assassinato de seu pai e o casamento com sua mãe. Aceitamos, de saída, essa inverossimilhança pois, ao longo da exposição, concedemos todos os direitos ao autor: não discutimos o postulado. Ele que se apresse em aproveitar: em seguida, exigiremos tanto mais vigor no desenvolvimento da ação quanto mais houvermos mostrado boa vontade no início. A Fatalidade toma dois aspectos e dois nomes no decorrer de uma peça de teatro. No início, chama-se *o arbitrário* e dispõe de uma quase perfeita liberdade de escolha entre uma multiplicidade de possíveis. Mas, feita a escolha, e durante toda a evolução da peça até o desfecho, transforma-se na *lógica,* fechada no rigor absoluto das leis que deu a si mesma. Quando o arbitrário intervém no decorrer da evolução, deixamos a Tragédia pelo Melodrama, a Comédia ou a Farsa pelo *vaudeville,* isto é, as formas puras pelos gêneros de compromisso: a cumplicidade do espectador torna-se necessária — para fazer frente à ausência de necessidade, na ligação dos acontecimentos.

Houve muitas vezes a preocupação de enumerar as diversas situações dramáticas possíveis. G. Polti tornou-se célebre com um volume intitulado: *As 36 situações dramáticas.* É uma espécie de quebra-cabeça onde o autor, partindo de algumas situações-tipo: pai, filho, mulher, marido, amante, esforçou-se na descoberta das combinações possíveis entre esses elementos-chave. Tal trabalho apresenta um interesse sobretudo analítico: em presença de uma peça, qualquer que seja ela, podemos, com efeito, divertirmo-nos à procura do esquema de uma das situações previstas por Polti. Na verdade, duvido que o estudo desses *casos* tenha podido suscitar numerosas vocações dramáticas. Reduzida a uma definição quase algébrica, uma situação perde com efeito esse poder de choque emotivo, necessário tanto ao desencadeamento da inspiração no artista como ao da simpatia e da adesão no espectador.

Evidentemente, pode-se admitir com Polti que *Fedra* se reduz a rigor à seguinte situação: *Uma mulher ama seu enteado,* por sua vez sub-seção das situações de *Incesto,* que são sub-seções do grupo: *Crimes de amor.* Mas, o espantoso é que Polti só encontra na *Fedra* esse exemplo de situação-tipo. Que faz ele com a situação do retorno imprevisto de um marido, que se supunha morto? Com a situação do filho falsamente acusado diante de um pai, que o acredita culpado, e ao qual não pode denunciar o verdadeiro culpado? Evidentemente, pode fazê-los entrar nos

grupos: *Conhecer a desonra de um ser amado* e *Erro judiciário*. Mas, se nem pensa nisso, não é simplesmente porque essas pretensas situações não tem em si nenhuma verdade humana? É evidente que *Fedra* é outra coisa e, precisamente, é *essa outra coisa* que conta. Uma mulher pode amar seu enteado, sobretudo se ela acredita na morte do marido, sem que, por isso, essa situação tenha a seu solhos o menor aspecto dramático. A situação de Fedra só é dramática devido à pureza de Fedra e ao horror, mais ou menos racional, que sente à idéia de um amor que outros poderiam justificar. E que dizer dessa situação, em parte alguma analisada por Polti, do amor de uma mulher mais velha por um homem jovem? A esse respeito, compartilho plenamente a opinião do filósofo Souriau: ou bem há milhares de situações, ou bem não há nenhuma. Ou antes, eu tornaria a dizer o que escrevi mais acima: só há uma situação, a de uma vontade que se choca num obstáculo insuperável.

Assinalei várias vezes as correspondências entre o jogo de cartas e o jogo de teatro. Eis-nos chegados ao momento em que devemos, pelo contrário, descobrir a diferença fundamental entre os dois jogos. No jogo de cartas, só penso na minha vitória. As cartas são nas minhas mãos os instrumentos totalmente indiferentes de minha própria força; não desejo que o rei seja mais forte do que o valete. Ele é e nada fará com que não o seja. Sua força nunca está em perigo.

No teatro, as cartas que são as personagens estão sempre em perigo. Seja qual for seu rigor, o mecanismo teatral abandona o jogo a sentimentos muito complexos. No jogo de cartas, gosto de ter um rei comigo porque ele é o mais forte e só porque ele é o mais forte. No teatro, gosto da personagem por ela mesma, posso odiar o forte e gostar do fraco, e desejar a vitória do fraco. Nas cartas, três forças entram em jogo: a força intrínseca de cada figura, a força do acaso e a força do jogador. O jogador, que sou eu mesmo, é um dos três antagonistas. No teatro, não passo de um espectador e, entretanto, ainda valho no jogo, uma vez que este não pode prosseguir sem a minha adesão. O jogo não é jogado por si, é jogado por mim. O mais forte pode sucumbir e o jogo torna-se, não obstante, triunfal. A situação pode ser em si trágica e fazer-me rir — em si cômica e arrancar-me lágrimas. É minha simpatia ou minha indiferença que fazem alternadamente de um corno uma personagem trágica ou uma personagem cômica. O gosto da paródia, tão vivo entre os antigos, veio precisamente do sentimento muito justo de que

uma situação não tem em si valor algum, nem cômico, nem trágico.

Alguns "trechos", comumente célebres pelo tédio que exalam, são tediosos apenas porque o espectador ou leitor não consentiu ver a situação tão trágica quanto a concebia o autor. Recentemente, na morte de uma grande personalidade, eu e alguns amigos encontramo-nos em presença de um dos familiares, que assistira a seus últimos momentos. Esse colaborador íntimo do morto era um bom homem, amante dos prazeres, sem cerimônia e, como lhe pedíssemos detalhes dos últimos momentos de seu "Patrão", vi-o recuar um passo, firmar-se nas duas pernas afastadas, jogar a cabeça para trás, em uma palavra instalar-se inconscientemente na dignidade do mensageiro trágico. Fez uma pausa de alguns instantes, experimentou a voz para limpar a garganta e, enfim, começou: "Eram quase três horas...". Dentro de mim, um eco surdo traduzia: "Mal saíamos das portas de Trézène..." Transtornado pela emoção, eu vivia pela primeira vez o relato de Théramène, compreendia o que havia de ternura pudica, de dignidade, de sofrimento contido nessa longa tirada que tão comumente adormece os espectadores e, por vezes, os próprios atores. Ora, era bem evidente que um pouco menos de respeito pelo falecido, um pouco menos de estima pelo declamador teriam transformado essa cena ingênua em cômica. Na vida como no teatro, é o espectador [1] que dá sentido à situação.

Uma peça como *George Dandin* mostra admiravelmente como a mesma situação, a do marido enganado, pode evoluir do cômico ao dramático sem que o esquema dessa situação tenha sido modificado em absolutamente nada. Mas, o autor e o ator sabem até que ponto o espectador os autoriza a passar assim do cômico

---

[1] O espectador, isto é, a *testemunha:* no teatro como na vida, um acontecimento que se passa sem testemunhas é quase como se não tivesse ocorrido. Minha própria convicção, minha sinceridade são impotentes para convencer o outro, se meu ato não teve testemunha, se essa testemunha não compartilhou minha certeza. Se o espectador recusa adesão à personagem de teatro, esta é como um acusado que não tem provas para se defender: ela, por si, é impotente para convencer. Assim a *força* de uma obra dramática é diretamente dependente da adesão do espectador e, sem dúvida, é por isso tão trágico ver um comediante que não consegue fazer rir ou um artista trágico que não chega a criar o grande silêncio da simpatia. O que se chama de *presença,* num ator, é algo além da arte de suscitar testemunhas? E o maior sucesso de um ator não é aquele que dá ao espectador o sentimento de ter sido a testemunha única de um acontecimento único e a vontade de dizer: "Eu estava lá?"

ao trágico. O cravo que tocam é a sensibilidade do espectador; sabem que, além de certo tom grave ou de certo tom agudo, o instrumento fica silencioso.

Isso explica como certas situações, que podem ter comovido o público de uma época até as lágrimas, deixam indiferente o público de outra. Muitas peças, ditas "de circunstância", só deveram seu aspecto dramático à contribuição de um público momentaneamente hipersensível a uma dada situação. No momento da Revolução de 89, havia um público para comover-se com a sorte de uma criança, conservada como prisioneira até a maioridade num cárcere subterrâneo, e que conhecia, como vocabulário, apenas as palavras faca e prato, pronunciadas por seus guardiães. Libertado aos vinte anos, esse jovem vê-se numa ilha desèrta num imprevisto confronto com uma mulher jovem, e só consegue expressar seu amor, gritando-lhe as únicas palavras que sabe: "faca! prato" [1]! Suponho que, mesmo na época em que a peça foi representada, a ternura dos espectadores dava lugar, entretanto, a certo humor. Mas, hoje nem se haveria de rir de uma situação tão tola; ela perderia todo caráter dramático-trágico ou cômico — e causaria escândalo entre os espectadores.

Entretanto, outras situações, não menos inverossímeis, não menos próprias a nos fazer sorrir ou escandalizar (e, para começar, a de Édipo, assassino de seu pai e esposo de sua mãe), continuam a nos comover através dos tempos. É preciso perguntar por quê. Creio que a resposta está no que chamo o *estilo* da obra. É o que vamos estudar no próximo capítulo.

Mas, antes, já podemos comparar algumas situações-tipo em Molière e Racine.

A que ponto a situação importa pouco, fora de seu conteúdo humano, Molière o demonstra pela aparente desenvoltura com que retoma, em peças diferentes, uma situação rigorosamente igual. No *Burguês Fidalgo* pululam tais referências. A cena de Monsieur Jourdain e Dorante, que lhe deve dinheiro e o acalenta com lisonjas (III, 3), é uma réplica de D. Juan com Dimanche, escrita cinco anos antes. A falsa ruptura entre os dois jovens amantes, Cleanto e Lucila (III, 10), é a mesma que a de *Tartufo* (1665) quando Valério e Mariana fingem não mais se amarem,

[1] De fato, na peça a que se faz alusão, o rapaz só conhecia esta única frase: "Deixem-me em paz" dita um dia pelo pai aos guardiães *(O Aluno da Natureza,* citado por Gaiffe em *O Drama na França durante o século XVIII).*

cena essa que, por sua vez, é uma repetição do *Despeito amoroso* (1656) entre Erasto e Lucila (IV, 3). No mesmo *Despeito amoroso,* acha-se uma consulta de médico que evoca, ao mesmo tempo *O Ciúme do Barbonillé e O Casamento forçado* (1664). *George Dandin* (1668) é ele próprio uma referência do Barbonillé etc. Não acabaria mais a demonstração dessas situações paralelas.

As próprias personagens, nas peças de Molière, apresentam freqüentemente mais do que analogias de caráter, meio ou mesmo aparência física. George Dandin, o doente imaginário, Monsieur Jourdain, Chrysale são manifestamente concebidos a partir do mesmo tipo. Dorina de *Tartufo,* Nicole do *Burguês,* Toinette do *Doente* têm, diante do patrão, a mesma ironia despótica. Os argumentadores em Molière são quase intercambiáveis... Tocando assim num teclado muito limitado de personagens, situações e mesmo intrigas, Molière chega, entretanto, a dar-nos obras de personalidade muito singular e clima sempre diferente, graças aos mil matizes que, em sua genialidade, movimenta contra um pano de fundo, quase sempre o mesmo. Cômica em seus elementos, a situação roça muitas vezes pelo trágico. Mas, aí continua mais *virtualmente* trágica do que trágica em absoluto. É possível representar *Dandin, A Escola de Mulheres* ou *O Misântropo* como comédias puras. É possível interessar-se, pelo contrário, em só apresentar o lado doloroso e amargo das situações essenciais. Mas, faríamos mal se imaginássemos que a visão pessoal de um diretor ou de um intérprete basta para transformar, à sua vontade, o aspecto geral da peça. É o público que tem sempre a última palavra, que finalmente aceita ou recusa, segundo a época, segundo o humor, o colorido mais ou menos cômico ou mais ou menos trágico de uma mesma situação. A maior censura que se fez ao *Tartufo,* de Jouvet, é que ele não fazia rir. Em outros tempos, num momento em que os espíritos menos inquietos tivessem procurado menos obstinadamente uma distração para suas preocupações, não é inconcebível que encontrassem mérito em Jouvet por sua interpretação jansenista. Sem dúvida, foi por isso que, ao pensar em representar em seguida *O Avarento,* Jouvet anunciava, por toda parte, que via na peça somente uma farsa. Mas, o simples fato de ter necessidade de afirmar, assim antecipadamente, seu ponto de vista, traía o desejo de proceder a sondagens entre seus interlocutores para estar certo de que, pelo menos dessa vez, não se arriscaria a chocar demasiado a expectativa do público. A atitude deste não é, aliás, exclusivamente ditada por suas preocupações do momento. Ela pode também

refletir simplesmente uma complacência passiva à interpretação tradicional. Nada é mais perigoso no teatro do que ferir hábitos de pensamento. Por isso, as tentativas revolucionárias — a de Antoine, a de Copeau — estão condenadas, no início, a só dizerem algo para um público extremamente reduzido. No teatro, como na vida, a revolução começa em ambiente fechado. São necessários longos anos para que atinja o espírito do grande público e muitas vezes o promotor da nova tradição já está bem esquecido — e passa por vencido —, quando suas idéias, aliás deformadas, conquistam direito de cidadania.

O que é verdadeiro para a comédia ainda bem mais rigorosamente o é para a tragédia. Em que se teria transformado a revolução de Talma, sem o apoio público de Napoleão? Enquanto o público da comédia, do *vaudeville* ou mesmo do drama é um público aberto, que vem apenas procurar com muito boa vontade um divertimento agradável, o público da tragédia é um público de iniciados, um público fechado que possui uma convicção e não pretende discuti-la. Na maioria dos casos, conhece de cor o texto que representam. Viu dez ou vinte vezes a mesma tragédia com interpretações diferentes. Sabe com antecedência o que deve admirar, espera o intérprete no momento perigoso. Para ele, a situação trágica deixou de ser viva, isto é, de estar em perigo. Existe em si, num momento dado, e deve conservar imutavelmente seu caráter. Sabemos que, no fim de tal réplica, infalivelmente o artista trágico deve dar um grito, e se esse grito não vem exatamente como se esperava, não procuraremos ter boa vontade para compreender uma nova interpretação. Limitar-nos-emos a crer e a afirmar que a dificuldade foi escamoteada. A origem desse imobilismo, em grande parte, está certamente no fato de que, há mais de dois séculos, não se escrevem praticamente mais tragédias, enquanto a comédia prossegue sua evolução entre nós. Distanciando-se no passado, a tragédia torna-se um monumento e deixa de ser um organismo em plena vida. Olham-na com respeito, não ousam mais tocá-la com medo de degradá-la.

Mas, acontece que um teatro imóvel é um teatro morto. Se quisermos que nossas obras-primas trágicas se conservem em outros lugares que não apenas nos livros, é preciso ousar fazer com elas o que o filósofo Alain aconselhava fazer com os lugares comuns: "repensá-los".

O nó do problema está na nova ótica com a qual nossos contemporâneos olham a situação trágica. A situação trágica em Ésquilo, Sófocles, Corneille e Racine tinha como característica

sua *falta de humanidade;* o próprio objetivo da tragédia era, como já vimos, demonstrar-nos que, contrariamente a nossos desejos ou a nossos sonhos, o destino não se preocupa com nossos sofrimentos e ignora as "circunstâncias atenuantes". Ora, desde o século XVIII, o pensamento ocidental ergueu-se contra essa visão implacável do destino e, num movimento de revolta e talvez de covardia, pretendeu impor aos deuses a humanidade dos homens. Poder-se-ia dizer sem rigor excessivo que, recusando-se a admitir a cegueira dos deuses, ele preferiu condenar os homens a serem cegos em relação aos deuses. Provavelmente, parecia-lhe impiedade não lhes reconhecer uma justiça ou caridade em escala humana. Seja como for, em relação à tragédia, o resultado desse estado de espírito foi ou querer substituí-la por outro gênero mais "humano", o drama burguês ou o drama romântico, ou querer interpretar as tragédias existentes, humanizando-as — isto é, praticamente castrando-as. Somos, pois, colocados diante de três atitudes possíveis: ou bem abandonar deliberadamente a tragédia à sorte dos mistérios da Idade Média ou das pastorais do Renascimento, isto é, a ser enterrada num lençol de papel impresso, — ou bem continuar um culto ardente, mas esclerosado e reservado a um grupo de fanáticos, cada vez mais fechados neles mesmos — ou bem pretender assegurar a sobrevida da tragédia, *humanizando-a,* isto é, traindo-a...

...A menos que a crueldade dos acontecimentos contemporâneos, a ascensão implacável dos perigos da guerra ressuscitem em nós o sentido viril do trágico. Se estudarmos a literatura destes últimos vinte anos, tal esperança parece lícita. A guerra de 1914-1918 concedeu ao otimismo dos filósofos do século XVIII seu último sobressalto. Parece que hoje a humanidade consente, enfim, em aceitar, não suportar, o que seria nova covardia, mas olhar seu destino tal como é. Não é um acaso se, de Kafka a Camus, os cantores de nossa miséria acentuaram o cego rigor das leis de nossa condição humana. O tema da peste, tantas vezes retomado nestas últimas décadas, é a tradução poética da revelação angustiada de nossa impotência congênita diante do Acontecimento. O lugar concedido a Montherlant, a despeito das resistências de um público acostumado às ilusões que acalentam, indica a que ponto aspiramos ouvir, agora enfim, as duras inflexões de uma verdade sem máscara.

Parece, pois, que estamos à beira da redescoberta da situação trágica. Resta-nos somente um esforço a fazer: ver em Corneille ou Racine, para lá da situação aparente (familiar, amorosa etc.),

a situação real, que é a da impotência humana diante da Fatalidade. O trágico em *Andrômaca* não é o sofrimento de Hermione, e sua impotência. Seu sofrimento é apenas comovente. O trágico é o mecanismo de seqüência fatal, desencadeado por ela própria e Pirro, pelo simples fato de existirem e terem um caráter. Isto posto, nem ele, nem ela podem escapar ao destino. É preciso, pois, trabalhar em sentido contrário a tudo que fizemos, há dois séculos. Não mais apenas compreender Hermione ou Pirro por dentro, mas vê-los, recolocá-los em sua condição, não de amorosos, mas de homens em sua trágica condição de condenados à submissão, diante de um destino sem piedade.

Detenhamo-nos um instante a analisar, desse ponto de vista, cena por cena, uma tragédia como *Andrômaca.*

Após a primeira cena de exposição em que Orestes encontra Pílade, vemos:

Cena II. Orestes, em nome da Grécia, reclama de Pirro a morte do filho de Heitor. *Pirro diz não.*

Cena III. Fênix aconselha Pirro a afastar Orestes de Hermione. *Pirro diz não.*

Cena IV. Pirro pede a mão de Andrômaca. *Andrômaca diz não.*

ATO II

Cena I. Cena de exposição.

Cena II. Orestes tenta obter de Hermione a confissão de seu amor. *Hermione diz não.*

Cena III e IV. A Orestes, que se tinha convencido de que Pirro lhe deixaria Hermione, *Pirro diz não.*

Cena V. Sozinho, Pirro dá mostras de sua indecisão. Dentro dele, uma vez diz sim e outra não.

ATO III

Cena I. Aos conselhos de prudência de Pílade, *Orestes diz não.*

Cena II. À remanescente esperança de Orestes, Hermione uma vez mais *diz não.*

Cena III. Hermione pensa ter triunfado. O aparecimento de Andrômaca empana essa alegria prematura.

Cena IV. Andrômaca suplica a Hermione por seu filho. *Hermione diz não.*

Cena V e VI. Por sua vez, Pirro *diz não* à súplica de Andrômaca, enquanto Andrômaca *diz não* ao amor de Pirro.

Cena VIII. Pirro associa as duas recusas e intima Andrômaca a resolver a situação pela abdicação.

Cena VIII. Andrômaca choca-se na própria impotência. O amor por seu filho *diz sim.* A fidelidade a Heitor *diz não.* A situação assume cada vez mais um caráter trágico porque sem saída, com o sim e o não a revelarem-se de força igual.

ATO IV

Cena I. Andrômaca concebe o único desfecho possível, que é a supressão, a *escamotagem,* da situação pelo desaparecimento de um dos dois protagonistas. Ela anuncia sua resolução de matar-se.

Cenas II e III. A Orestes, que inicialmente diz não, Hermione impõe sua resolução de matar Pirro — segundo desfecho possível pela escamotagem de um dos protagonistas. Em ambos os casos, as duas personagens, Andrômaca, depois Hermione, decidiram por si mesmas transgredir as leis naturais para fugir a uma situação sem saída. *Só podem substituir uma catástrofe fatal por outra catástrofe ainda mais fatal. Agora, não são mais os seres humanos que dirão não a si mesmos, é a fatalidade que dirá não ao homem.*

Cena IV. Hermione toma lentamente consciência da assustadora engrenagem em que está comprometida.

Cena V. Ela tenta uma última súplica a Pirro, que *diz não.*

ATO V

Cena I. Hermione toma cada vez mais consciência de sua loucura e do resultado finalmente negativo de sua decisão. Gostaria de renunciar ao projeto, *mas o destino vai dizer não.*

Cena II. Mas o ciúme a domina e ela se obstina em sua determinação.

Cenas III e seguintes. O destino está em marcha. Orestes obedeceu a Hermione. A máquina inferna começou a explodir. Agora, só resta enumerar as vítimas.

Nessa tragédia, vê-se admiravelmente a passagem da situação puramente dramática à situação trágica. A situação permanece apenas dramática enquanto só há vontades humanas que se chocam. Torna-se trágica a partir do momento em que o destino se responsabiliza pelas vontades humanas. Não nos surpreenderemos de ser precisamente Racine quem tenha expresso com mais rigor a própria essência da situação trágica. Ele o fez nestes dois versos, que deveriam ser a reflexão inicial de qualquer estudo da tragédia:

> Craignez, Seigneur, craignez que le Ciel rigoureux
> Nes vous haïsse assez pour exaucer vos veux.
> [Temei, Senhor, temei que o Céu rigoroso
> Não vos odeie o suficiente para atender vossas súplicas]

É o mesmo sentimento que Teseu exprime quando, ao saber da morte de seu filho Hipólito, amaldiçoado por ele num paroxismo de cólera, exclama:

> Inexorables dieux, qui m'avez trop servi!
> [Deuses inexoráveis que me haveis atendido demasiadamente!]

A tragédia é a intrusão da Fatalidade.

Talvez argumentem que tal regra é verdadeira para *Fedra,* para *Andrômaca,* para as tragédias gregas, mas menos evidente em *Berenice,* por exemplo, ou em *Cinna.* Ousarei escrever que essas últimas tragédias são menos trágicas do que as outras? Na verdade, em *Berenice,* há também intrusão da fatalidade. Quando Tito exclama:

> Ma gloire inexorable à toute heure me suit
> [Minha glória inexorável sempre me persegue]

exprime outra coisa que não a constatação de não estar na posse de sua própria vontade? Enquanto sua glória não passava de um objetivo a ser perseguido voluntariamente, ele podia abandoná-la. Mas o céu atendeu a suas súplicas. A glória não pode mais separar-se dele. A partir do momento em que a possui, escapa a seu poder. A catástrofe está em marcha e se Tito, se Berenice, não chegam ao suicídio efetivo, nem por isso a submissão final dos dois deixa de ser para eles um consentimento à morte.

Em *Cinna* é diferente e, aí, devo convir que essa tragédia me parece pecar por fraqueza no plano que nos ocupa. Os deuses

não entram em jogo. Os homens se explicam entre eles e é, finalmente, uma *combinação* de Augusto, combinação muito nobre sem dúvida, mas em escala humana, que resolve a tragédia virtual: a tragédia *que não acontece.*

Esses exemplos vão permitir-nos determinar o lugar exato que se deve conceder ao desfecho, feliz ou infeliz. Quiseram ver nisso um signo distintivo da atmosfera cômica ou da atmosfera trágica e tendeu-se a tomar o efeito pela causa. Não é por *Cinna* terminar bem que essa peça não é uma tragédia perfeita. Mas, é por ter evitado a intervenção dos deuses, da fatalidade que o desfecho pôde ser feliz. Se as paixões antagônicas de Emília e de Augusto tivessem ido até o fim, se suas vontades tivessem sido assumidas pelos deuses e tivessem escapado a retrocessos, um desfecho feliz teria sido impossível. Enquanto o homem permanece senhor de seu destino, não há tragédia possível. Nesse plano, *O Misântropo* é mais trágico do que *Cinna,* em sua essência. Celimênia e Alceste estão sujeitas ao rigor da fatalidade [1] até o fim. O que separa *O Misântropo* de uma tragédia não é uma questão de natureza, é uma questão de grau. Na tragédia, as personagens estão perfeitamente conscientes do que fazem e do que são. A impossibilidade de um compromisso entre eles coloca-se desde o início: é a grande lei do tudo ou nada. Ou Pirro desposará Andrômaca, ou desposará Hermione. Não há uma terceira solução. Se os deuses assumem finalmente o destino das personagens da tragédia, é que, no início, as personagens querem agir como deuses. As personagens da comédia não são dessa estatura. Apresentam-se com sua mediocridade humana. Alceste conhece os defeitos de Celimênia, mas *gostaria* assim mesmo de desposá-la. Celimênia ama Alceste, mas *gostaria* assim mesmo de conservar sua liberdade. A melancolia do *Misântropo* vem do sentimento dessa mediocridade. Por mais amarga e pungente que possa ser, não atinge a grandeza trágica porque só provém do sentimento da fraqueza humana e não se insere no sentimento de um destino inexorável. Em definitivo, não está fora de cogitação que um dia Alceste torne a freqüentar Célimène e que esta, cansada, acabe por ceder. Mas nada terá sido resolvido porque o verdadeiro problema não terá sido rigorosamente colocado.

---

[1] Foi o que Georges Courteline compreendeu perfeitamente, ao escrever *A Conversão de Alceste.* Alceste, convertido *por vontade e razão,* à filosofia de Filinto, só vai adiar o momento *fatal* em que seu *temperamento* triunfar.

Comparem a melancolia do desfecho de *Berenice*. "Tito me ama, ele me abandona." A perfeição do amor de Tito é tão indiscutível quanto a irrevocabilidade da ruptura entre ambos, enquanto é possível perguntar se Alceste ama realmente Celimênia ou, em todo caso, se esse amor é daqueles que engrandecem um homem. Não estamos no mesmo plano. Vê-se como Aristóteles tinha razão quando exigia que a tragédia fosse a imitação "de uma ação de caráter elevado e completo". Na tragédia, os próprios homens já são deuses, mesmo em sua loucura. A situação trágica é implacável, definitiva. A situação cômica é sempre uma situação de complacência; mesmo a fatalidade cômica é uma fatalidade de complacência. Admira-se o mecanismo de um *vaudeville* de Feydeau — com razão. Mas, esse mecanismo tão maravilhosamente ajustado só se pode pôr em marcha se o espectador quiser admitir, no início, um número por vezes considerável de entorses à verdade psicológica ou mesmo à verossimilhança. Tem-se sempre o sentimento de que, se a personagem cômica (chamemo-la Alceste, Monsieur Jourdain, Boubouroche ou Vatelin) se encontra numa situação inextricável, é em grande parte porque quis e porque nos prestamos às suas fraquezas. A tragédia é representada nos altos cimos do absoluto — a comédia, nos vales ondeantes do compromisso. A vontade de Pirro é tão insegura quanto a de Alceste, mas Pirro entrega-se inteiramente ao destino, enquanto Alceste incessantemente o coloca em questão — enquanto Alceste nem levanta o problema de seu destino, não o coloca jamais formalmente em jogo tanto para a vida quanto para a morte.

Se quiserem lembrar que vimos num capítulo precedente, como o objetivo do teatro é mostrar sem máscara a dependência da condição humana, poderemos concluir que a situação trágica é a do homem que crê em sua liberdade, dela assume plenamente a responsabilidade — e entrega-se assim, de pés e mãos amarrados ao destino; que a situação cômica é a do homem que, sem ilusões acerca de sua liberdade, se debate como pode em face dos outros homens e acontecimentos, evitando cuidadosamente toda ação de molde a questionar uma existência de qualquer maneira suportável. Ao grito da personagem trágica: "Ao vencer sem perigo, triunfa-se sem glória", a personagem cômica responde modestamente: "Farrapo se quiserem, mas o farrapo me agrada."

5. A UNIDADE ORGÂNICA E O ESTILO

O estilo aparece desde que exista uma relação entre formas dadas. O caráter do estilo é fazer assim de uma multiplicidade uma unidade. Semeemos ao acaso na parte superior desta folha alguns pontos negros. Essas manchas não formarão um destino, não terão estilo. Dobremos a folha em dois e decalquemos na parte inferior as manchas da parte superior: nascerá assim uma relação entre cada ponto da parte superior e o ponto *correspondente* da parte inferior. Teremos *um* desenho cujo estilo será criado pela simetria. Encontramos numa cidadezinha uma casa de arquitetura especial. Apesar de tudo, não passa de uma casa entre outras casas. Encontramos várias com o mesmo modelo: isso basta para evocar a idéia de *um* estilo regional.

A repetição e a simetria são os elementos mais simples e mais freqüentes do estilo. No estilo de Cícero pululam fórmulas simétricas (não só... mas também). Mas a relação entre as formas pode nascer igualmente de um contraste, de uma simples harmonia ou de qualquer outro procedimento: o estilo existe desde que a relação existe, isto é, desde que os elementos reunidos escapem à lei do acaso para se mostrarem submissos a uma *vontade* de simetria, de harmonia, de subordinação, de contraste, em uma palavra, de unidade.

Mas, o estilo não existe apenas nas relações entre as formas: existe também nas relações entre o pensamento e a forma. Dir-se-á de um texto, no qual o pensamento é austero e a expressão frouxa, que carece de estilo. Se há adequação entre o pensamento e a escrita, se o texto está fortemente calcado no pensamento, se esposa sua complexidade, sua graça, sua poesia, sua fantasia ou, ao contrário, seu despojamento, seu rigor, de tal sorte que nenhuma palavra possa ser trocada, acrescentada ou retirada sem que o pensamento seja modificado, diz-se

que há estilo. As relações entre a expressão e o pensamento podem ser simples, como as de uma simetria, ou mais complexas, como as de uma harmonia ou de um contraste.

O estilo existe, enfim, nas relações da parte com o todo. Deve haver uma relação satisfatória para o olhar entre o comprimento e a largura de uma mesa, entre o desenho de seus pés e o de sua parte superior etc. Numa obra literária, o estilo nasce tanto do sentimento de uma progressão, de um equilíbrio entre as diversas partes, de uma repetição de temas, da regularidade das pausas como da escolha feliz das palavras ou da correção gramatical das frases. (Aliás, as regras de gramática não passam da codificação, imposta pela experiência, das relações felizes entre o pensamento, as palavras e as frases.)

A qualidade de um estilo depende, inicialmente, portanto, da unidade orgânica do conjunto, depois da multiplicidade de relações felizes ou da perfeição dessas relações. Apenas a experiência, e muitas vezes a experiência prolongada por anos ou séculos, define o caráter feliz ou não dessas relações: em outros termos, e uma vez mais, o estilo é função direta do público, do leitor ou do espectador. É ele quem aceita e determina os estilos; os autores, mesmo os mais geniais, limitam-se a propô-los, por uma série de sondagens mais ou menos audaciosas.

Numa peça de teatro, o estilo está, pois, longe de se definir, como amiúde se acredita, apenas pelo estilo literário. O sentimento do estilo nasce do prazer oferecido pela harmonia do conjunto das partes e do vigor do todo. De uma personagem, de uma cena, de um ritmo, mesmo de um silêncio, pode-se dizer que tem ou não estilo. Apenas o estilo de um dos elementos de uma peça (e isso é muitas vezes verdadeiro para o estilo literário) pode estar em desacordo com o estilo do conjunto. Disso resulta um mal-estar como quando se vê um rosto muito bonito num corpo disforme — ou quando se descobre uma alma baixa numa mulher bonita. Em uma palavra, uma obra teatral é um organismo tão complexo e tão *uno* quanto o ser humano. A perfeição de alguns de seus elementos não basta para nos dar uma satisfação completa, se não se associa à perfeição global da obra — à harmonia de cada uma das partes em suas interrelações e em sua relação com o todo.

Assim, alguns se surpreendem, por vezes, que se possa declarar do assunto de uma peça: deve-se tirar daí um ato, e não três. É que o assunto, com efeito, condiciona a forma. No capítulo acerca das personagens, tentei mostrar em que um

assunto de romance era diferente de um assunto de peça. Por exemplo, a peça-tipo em um ato é um provérbio. É construída, tendo em vista uma conclusão em algumas linhas, assim como um soneto é construído, tendo em vista o último verso. Naturalmente, se o relato de uma situação, que deve encontrar sua conclusão em uma única fórmula, se alonga por três atos, há desequilíbrio. Assim como o soneto não pode ultrapassar quatorze versos, sob pena de tirar a força do último, assim um provérbio não pode, de maneira válida, ultrapassar a extensão de um ato sob pena de tornar demasiado magra a fórmula ou a situação final.

Algumas peças, admiráveis pela língua ou pelas situações, carecem, entretanto, de estilo porque a construção dos caracteres é demasiado frouxa ou, simplesmente, a própria intriga demasiado incerta em seu desenvolvimento. O rei do estilo é Racine, em quem nada fica ao acaso; as personagens, a língua, a intriga, tudo se organiza em vista de uma perfeita unidade de atmosfera, de situação, de música verbal. Em Corneille, como em Molière, freqüentemente há pontos fracos seja na composição, nos caracteres, ou na intriga. Muitos atores são mal sucedidos ao representar a personagem de Augusto, em *Cinna,* porque esta não tem unidade. Esse malfeitor convertido não é nem um puro cínico, que simula a clemência por política, nem um santo, realmente dominado apenas pela vontade de chegar à perfeição moral: "Tudo parece tão claramente elucidado nesse caráter, escreve Dullin [1], que os comentários são supérfluos. Entretanto, quando a personagem começa a tomar vida no palco, seu comportamento deixa-nos na incerteza quanto à parte de sinceridade que se revela em suas ações." Do mesmo modo, o artista trágico, encarregado de interpretar o papel de Cinna, terá muita dificuldade em se identificar com uma personagem cuja ambição não basta para explicar que ela consiga, tão jovem, mentir com tanta segurança e firmeza diante do imperador. Dullin tem ainda razão quando escreve de Máximo que "no fundo é o mais franco, o mais sincero, o mais normalmente humano dos três caracteres (Cinna, Emília, Máximo"). Esse julgamento, na verdade, equivale a constatar que o papel de Máximo é aquele que o artista trágico interpreta com mais facilidade, porque a personagem apresenta uma incontestável unidade de caráter.

O leitor pode equivocar-se acerca da unidade real de uma personagem. Com efeito, é fácil *analisar* um caráter como o de

[1] Prefácio de *Cinna,* (p. 16 a 19), Éditions du Seuil.

Augusto ou de Cinna. O próprio Dullin faz essa análise com muita lucidez. Mas, o ator que representa o papel deve entregar-se, após esse trabalho de análise, a um trabalho de síntese [1], e é, no curso desse trabalho que ele descobre as insuficiências, por vezes as incoerências, na construção de uma personagem. Entretanto, só conseguirá provocar a convicção do espectador se puder dominar (ou na pior das hipóteses, camuflar) as incoerências para apresentar uma personagem de cuja verdade não se possa duvidar. Alguns atores tem tal personalidade que lhes é possível pouco se preocuparem com a mediocridade das personagens que têm de encarnar. Servem-se do esboço da personagem, oferecida pelo autor, e impõem-lhe a própria personalidade. Encontramos, sobretudo, esses atores nos palcos dos *boulevards* ou no cinema: sem eles, a peça perderia toda aparência de estrutura, e é a seu magnífico talento que nove décimos das obras representadas devem o efêmero sucesso. Mas, desde que estamos em presença de obras de grande valor, o problema inverte-se: precisamos de atores suscetíveis de se submeterem a um texto e de pensarem apenas em servi-lo. As técnicas são diferentes, e os talentos, de valor igual, manifestam-se em sentido oposto. Isso explica por quê tantos atores dos *Boulevards,* justamente célebres, não são bem sucedidos na *Comédie Française,* enquanto os mais prestigiosos atores franceses conseguem com dificuldade estrelar nos *Boulevards.*

Essa exigência de unidade conserva seu rigor no que se refere à construção da peça. Uma intriga fraca, indecisa desconcerta o espectador que gostar de se sentir guiado com mão firme. Uma peça pode ter vários heróis, mas com a condição de haver unidade de assunto ou, pelo menos, de atmosfera. Não se pode dizer qual o herói central de *Andrômaca:* é Hermione, ou Pirro, ou Orestes, ou Andrômaca? Mas, o objetivo perseguido por cada um deles é o mesmo: permanecer fiel a sua paixão ou a seu amor. A unidade da peça vem desse paralelismo de quatro vontades bem decididas a nada sacrificar e da impossibilidade em que se encontra cada uma delas de realizar seu desejo sem que nenhuma das outras abandone o seu. Hermione quer Pirro, Orestes quer Hermione, Andrômaca quer permanecer fiel a Heitor e salvar o

[1] É a presença ou ausência desse dom de síntese que, finalmente, distingue o verdadeiro ator de seus imitadores. Muitos atores bastante inteligentes só são capazes de uma reconstituição analítica. Não têm sucesso onde outros, de espírito muito mais simples, sempre vencem.

filho. O drama vem do fato de Pirro, que quer Andrômaca, desejar também e ao mesmo tempo, o que é contraditório, conservar sua liberdade de ação como homem político, e ele oscila de um desejo a outro. Os quatro destinos se vêm assim unidos numa mesma incerteza, submetidos a uma mesma fatalidade.

Numa peça como o *Conto de Inverno,* Shakespeare ousa abandonar quase totalmente as personagens da primeira parte para introduzir-nos, vinte anos depois, em um reino totalmente diferente e fazer com que uma pastoral virgiliana suceda a um drama atroz. E, entretanto, a peça conserva uma incontestável unidade, porque os fios que ligam a primeira à segunda parte estão soltos apenas na aparência e se irão encontrar na conclusão, em um ato de virtuosidade espantosa. O espectador, um pouco desconcertado por essa brusca mudança de lugar, de personagens, de atmosfera continua, entretanto, a confiar no autor. Ele fica convencido de que essa viagem pela Boêmia não é gratuita, que tem sua razão de ser, e o autor o recompensa por sua fidelidade, no final da peça.

Pode-se perguntar de onde vem, no espectador, essa necessidade imperiosa de que o elo se feche, de que a peça forme um todo que se baste a si mesmo. Muitos autores não tomam consciência dessa necessidade e surpreendem-se quando sua obra deixa o público insatisfeito. Entretanto, é a própria razão da obra de arte trazer-nos a imagem de uma perfeição, de um absoluto que a realidade não nos apresenta nunca. A obra de arte confirma-nos que nossos sonhos mais loucos não são loucos, ela tranqüiliza-nos: essa necessidade de absoluto, tantas vezes frustrada na vida cotidiana, não é uma necessidade doentia. Estamos certos em visar incessantemente à perfeição. Se não a descobrimos em nosso mundo, ela existe, contudo, em potencial e a humanidade se reconhece pela fé nessa existência. A obra de arte diz-nos que não há oposição absoluta entre os que pretendem realizar mais tarde, aqui em baixo, um universo ideal e os que o pensam realizável apenas no além: tanto uns como outros acreditam na possibilidade de atingir a perfeição e consideram que, se essa crença desaparecesse, a humanidade perderia sua razão de ser. O homem procura na obra de arte sua justificação de ser um homem. Os artistas e os poetas cimentam assim todas as fissuras aparentes do bloco da humanidade. Muito mais discretamente, mas muito mais eficazmente que os políticos, sabem aproximar os homens. Por isso, nós os chamamos *criadores,* uma vez que prosseguem entre nós o trabalho do Criador, do Grande Construtor

de Conjuntos, daquele que é, ao mesmo tempo, Começo e Fim, que é o Grande Tudo.

Por isso, o autor nunca deve, sobretudo, perder de vista a unidade orgânica, a harmonia interna da peça que escreve. A menor complacência aparece como uma fraqueza, lembra-nos que ele não passa de um homem. Por isso, mostramo-nos tão severos para com os verdadeiros poetas, como Giraudoux, quando se deixam levar por suas tendências aventureiras. Temos a impressão de que, a despeito do prazer proporcionado por suas peças, eles nos frustram algo essencial: o sentimento de que a eles nos podemos entregar confiantemente e o sentimento de que nos conduzirão sem se desviarem do caminho. Nem Sófocles, nem Racine nos deixam essa impressão, por mais pessoal que seja sua genialidade; parece que se despojam dessa personalidade. Nunca sentimos a necessidade de desculpá-los dizendo: sem dúvida, há aqui um ponto fraco, mas é a própria assinatura do autor; sem esse ponto fraco, Corneille ou mesmo Shakespeare não seriam Corneille nem Shakespeare. Essa desculpa, na verdade, não é uma desculpa: é a acusação de um erro sobre o qual preferimos lançar o manto de Noé, a tal ponto precisamos crer na perfeição daqueles que aceitamos como nossos mestres.

Molière, entretanto, coloca-nos um problema mais difícil. Todos concordam em reconhecer *O Misântropo* como obra-prima, enquanto, na aparência, porém, *O Misântropo* pode dar idéia de uma construção sem rigor, com alguns trechos supérfluos nos três primeiros atos. Devemos, pois, perguntar porque, apesar dessa aparente soltura da ação, *O Misântropo* nos deixa tão incontestável impressão de unidade — e se, por conseguinte, o supérfluo, que um espírito apressado censuraria na peça, poderia realmente desaparecer sem que a obra perdesse sua personalidade. O próprio trabalho do encenador, num caso como esse, é não ceder à tentação de apresentar uma série de quadros que se bastem a si mesmos, mas ao contrário demonstrar aos intérpretes, e daí ao público, a coesão interna desses elementos superficialmente díspares. A publicação das peças de Molière não é seguida ou precedida por esses *Exames,* que nos ajudam tão luminosamente a compreender o sentido voluntário do esforço de Corneille ou Racine. Ficamos reduzidos a encontrar a justificação dessa obra apenas nela mesma; e, na verdade, é aí que se deve procurá la sempre e somente.

Haverá, durante muito tempo, discussões acerca da interpretação que se dá ao caráter de Alceste — e do tom geral da obra

é cômica, deve ser interpretada como sendo cômica ou não? Os partidários de uma ou outra solução podem oferecer, com boa fé igual, inúmeros argumentos a favor de sua tese. Incontestavelmente, há no *Misântropo* cenas de comicidade franca e outras cenas de uma gravidade dolorosa. É certo, pois, que enquanto se insistir em examinar as palavras ou as cenas uma a uma, fatalmente não se chegará a nenhum acordo. É a obra tomada em seu conjunto que deve-dar a resposta; e a questão não pode e não deve colocar-se senão nestes termos: "Qual das duas interpretações propostas convém mais à unidade da obra?" O que se pode traduzir de outro modo: "Se quisermos fazer de Alceste apenas uma personagem cômica, pode-se justificar a totalidade da obra?" Logo há de se ver que os trechos aparentemente supérfluos só existem como tal na concepção cômica da obra. Se O *Misântropo* não passa de uma peça cômica, se Alceste não passa de um fantoche, toda a comovente gravidade de algumas cenas fica incompreensível. E, entretanto, há uma comicidade certa no *Misântropo,* mas é preciso vê-la onde está: não tanto na na personagem como nas situações [1]. Alceste não tem menos bom senso do que seu amigo Filinto, mas o bom senso de Alceste está no absoluto. A comicidade nasce dessa inadaptação de Alceste às situações e, sobretudo, num meio cujos usos e gostos são tão opostos às suas próprias aspirações. Voltaire, uma vez mais, julgava apressadamente quando só via no *Misântropo* uma seqüência de conversas, nem sempre necessárias à peça e de natureza a esfriar a ação. Ora, pode-se admitir que a intriga do *Misântropo* é um pouco frouxa: a ação, ao contrário, é de espantosa firmeza. Reside na luta sem saída de um homem contra o meio, e essa luta torna-se ainda mais dramática pelo fato de esse homem estar preso a esse meio, a ele condenado por amor que é a única fraqueza de sua armadura lógica. De ato para ato, seguimos a ascensão dos perigos. O incidente com Oronte é apenas divertido e não compromete o futuro do destino de Alceste. A cena dos retratos já é bem mais séria, pois nos revela Celimênia com sua leviandade irredutível. Já se adivinha que não haverá solução possível para Alceste. Este, por outro lado, em sua indignação um pouco tardia, carece de firmeza: fica de mau humor quando deveria agir, expulsar ele mesmo essa pobre gente e não limitar-se a declarar que só sairá de-

[1] Ver, no capítulo precedente, em quê o caráter de Alceste repele a criação de uma atmosfera verdadeiramente trágica.

pois deles. Mas, não pode ir *até o fim das coisas,* pois sua fraqueza por Celimênia o acorrenta. Daí, uma irritação que se volta muito mais contra si próprio e sua covardia do que contra seus parceiros. Alceste é apenas um fraco, não porque não imagine o que deve fazer, não porque lhe pareça censurável o que quer fazer, mas simplesmente porque não *pode* fazer o que deseja, devido a seu amor por Célimène. E quanto mais a ação avança, tanto mais percebe que sua fraqueza aumenta na proporção da necessidade de ruptura. Quanto mais quer, menos pode [1].

O terceiro ato fará explodir essa impotência de Alceste de libertar-se, tanto quanto sua impotência de se adaptar. Vimo-lo com Oronte em dificuldade numa relação muito estranha com sua vida profunda e reagindo livremente. No segundo ato, a cena dos retratos mostra-o mais diretamente atingido em sua vida pessoal: é-lhe insuportável a mediocridade do coração de Célimène e seus amigos. Mas, sua reação já é muito mais constrangida. Eis que chega agora Arsinoé. A troca de palavras com Célimène ensina-nos muitas coisas sobre o objeto dos amores de Alceste. Por mais venenosa que seja Arsinoé, sentimos que há verdade em seus ataques. Aparece muito mais nitidamente que Célimène não é, de modo algum, digna de Alceste: ora, Alceste não mais poderá ignorá-lo, pois é a ele mesmo que Arsinoé vai revelar as fraquezas de Célimène. Que faz ele? Não expulsa imediatamente Arsinoé, como exigiria a fidelidade a seu amor. Também não vai logo romper com Célimène. Esse homem, ávido de absoluto, está reduzido a tergiversar: vêmo-lo acuado numa dupla traição em face de si mesmo, uma vez que, no fim, aceita um ignóbil comprometimento com essa Arsinoé, objeto de todo seu desprezo e, ao mesmo tempo, mente a si próprio, fingindo querer estudar o caso no plano objetivo. Sente bem que deveria romper, seja com Arsinoé, seja com Célimène, ou mais ainda com as duas. É incapaz disso. O desprezo dos outros deu lugar ao desprezo de si mesmo. Ei-lo maduro para as humilhações do ato IV.

Assim, contrariamente ao que pensam muitos leitores ou espectadores do *Misântropo,* não há nenhuma palavra a mais nesses três admiráveis primeiros atos, nos quais Voltaire só via conversas. O soneto de Oronte, a cena dos retratos, o diálogo entre Arsinoé e Célimène não são apenas maravilhosos trechos de

[1] Enquanto, por hipótese, a personagem trágica pode o que quer. É assim que sua vontade se engrena na fatalidade.

estilo: são os elementos necessários e habilmente hierarquizados da ascensão dramática da peça. E mesmo quando Alceste não aparece — e nem mesmo é nomeado —, o que se diz só é dito a seu respeito, só tem razão de ser em relação à construção de seu próprio drama.

Eis, pois, um exemplo, tanto mais convincente quanto mais pode parecer contestável à primeira vista, do que é a unidade orgânica de uma obra-prima dramática. Nada é gratuito. Cada parte existe em relação ao todo e por isso *O Misântropo,* a despeito de sua construção desconcertante, deixa-nos uma impressão tão plena de obra realizada, dá-nos inteira satisfação. É, em cada um de seus elementos, uma obra de estilo: pela qualidade literária, pela elevação do assunto, pela perfeita dependência das partes em relação ao conjunto — e, mais ainda, pela hierarquização de seus elementos entre si, de tal modo que o movimento da ação, mesmo em seus momentos aparentemente de mais pura descrição, permanece especificamente dramático.

A comédia do *Misântropo* apresenta, entretanto, um caráter excepcional e que é preciso considerar: seu desfecho não é feliz. Já vimos que, na verdade, não há desfecho feliz no teatro: nele o homem sempre permanece preso à fatalidade. Mas é uso, nas comédias, que essa impotência humana em derrubar o muro do destino seja camuflada pela intervenção inopinada de um acontecimento, que restabelece momentânea e superficialmente a alegria geral. Argan será durante toda a vida um Doente Imaginário, mas fingimos acreditar que sua consagração como médico vai curá-lo. Ninguém é mais sinistramente achincalhado que Monsieur Jourdain, no final do *Burguês Gentil-homem,* mas fazem com que o esqueçamos na magia do divertimento egoísta e ditatorial, depois da lição que Tartufo acaba de lhe dar? A confusão do impostor, entretanto, deixa-nos nessa ilusão.

Por que Molière pensou que devia evitar apenas no *Misântropo* essa pirueta final, contudo tão fácil de ser introduzida, dada a prévia conquista da cumplicidade do espectador? Se pudermos responder a tal questão, parece-me que se verá melhor ainda a que ponto, mesmo em um de seus elementos mais exteriores, mais aceitos pela convenção, a feitura de uma peça se rege pela grande lei da unidade de estilo.

Não sei se já se observou suficientemente que *O Misântropo,* de todas as peças de Molière, constitui a única na qual o amor de um homem é levado a sério. Mesmo na *Escola de Mulheres,* cuja crueldade é, entretanto, tão amarga, o amor de Arnolfo

conserva um caráter francamente cômico. Esse homem de idade, ingenuamente astucioso e ciumento, não pode conquistar nossa simpatia. Tem-se a impressão de que ele próprio tece os fios de sua desgraça, desde o início da peça. O espectador aposta contra ele. Nas outras comédias, o amoroso continua sendo um amoroso de convenção cuja presença é necessária à ação, mas cujo amor nunca é o móvel da ação. Não acreditamos no amor de Harpagão, nem no de Tartufo por Elmira, e o de George Dandin é demasiado tolo para que não sejamos tentados a repetir com ele mesmo: "Vós o quisestes, George Dandin, e isso vos convém muito bem."

Aqui, não há nada disso. O amor de Alceste por Célimène não comporta nenhum desses elementos de ingenuidade, vaidade ou tolice que *a priori* incitam a ridicularizá-los. Certamente, Célimène é coquete e leviana, mas não é dessas mulheres que fazem um homem íntegro se sentir diminuído por obstinar-se a amá-la. Ainda menos porque o amor de Alceste não é uma cegueira passiva, mas que se eleva pela nobre vontade de mudar Célimène, de torná-la mais digna dele. Alceste é ridículo no comportamento social; não é, em momento algum, ridículo em seu amor. Não trapaceia. Não chama de amor o que não passaria de interesse disfarçado ou vaidade inconsciente. Não mente e, desde a primeira cena, revela-nos a verdade de seu coração:

> Non, l'amour que je sens pour cette jeune veuve
> Ne ferme point mes yeux aux défauts qu'on lui treuve.
>
> [Não, o amor que sinto por essa jovem viúva
> Não fecha meus olhos aos defeitos que nela encontro.]

Mas

> Sa grâce est la plus forte, et sans doute ma flamme
> De ces vices du temps pourra purger son âme.
>
> [Sua graça é a mais forte e, sem dúvida, a chama de meu amor
> Poderá purificar sua alma desses vícios da época.]

que responder a isso? Os argumentos de Filinto são fracos, pois:

> La raison n'est pas ce qui règle l'amour.
>
> [Não é a razão que regula o amor.]

Nem Filinto, aliás, nem Elianto desprezam esse amor, e quando os pequenos marqueses caçoam, é a própria tolice que condenam. Quanto ao espectador, compreende e comove-se.

Assim, eis-nos em presença de um sentimento nobre e respeitável cujo caráter essencial é não poder aceitar compromissos. Como, então, se pretenderia que o autor, ao criar essa atmosfera de gravidade e de simpatia, esse clima de lealdade da personagem face a si mesma, cometesse, para conformar-se à tradição, o erro de renegá-los por sua própria vontade e fingisse, no último minuto, tratar levianamente aquilo que por todos os modos nos fez levar a sério? A aventura de Alceste é séria da primeira à última cena da peça: o espectador se sentiria traído se, para satisfazer uma dessas pretensas exigências, Molière tivesse dado um final alegre à comédia com um truque de prestigitador. A *unidade de estilo* exigia que *O Misântropo* terminasse sem fazer concessões, mesmo a uma regra tão tradicional quanto a do desfecho feliz das comédias — o que nos lembra que as regras e as tradições são apenas conclusões, deduzidas de inúmeras experiências; que, longe de estabelecerem interdições, limitam-se a indicar procedimentos empíricos que asseguram o máximo de oportunidades de sucesso. As únicas leis que não se podem transgredir são as que correspondem às exigências essenciais, digamos às *necessidades* da psicologia humana. É a hierarquia dessas necessidades que cria a hierarquia das regras. Essa necessidade de unidade orgânica na obra de arte é certamente aquela cuja não satisfação traz o constrangimento, o mal-estar mais difícil de se tolerar. Um Molière não hesita, pois, em sacrificar-lhe a satisfação de necessidades secundárias como a de um desfecho feliz. Pode-se mesmo dizer que a hierarquia dos autores se constitui, finalmente, segundo o sentido que dão à hierarquia das necessidades. Um bom autor médio pode contentar-se em aplicar as receitas destinadas a satisfazer as necessidades médias do espectador médio. O autor genial ousa correr o risco de querer satisfazer plenamente às necessidades superiores do espírito humano.

Essa audácia, aliás, não o dispensa, quando necessário, de submeter-se às mais banais exigências cujo respeito traz ao espectador um apreciável sentimento de conforto. É o exame dessas regras secundárias que iremos abordar no próximo capítulo.

6. A ARTE DA COMPOSIÇÃO

São a unidade orgânica e o estilo que determinam a classe de uma obra. Entretanto, essas exigências essenciais não devem fazer-nos esquecer outras regras provenientes mais da técnica do que da inspiração, e que os grandes autores se abstiveram de infringir, enquanto muitos principiantes crêem indigno a elas se submeterem. Lembram esses amadores cuja genialidade inventa sempre aparelhos destinados a impedir os submarinos de soçobrarem ou os trens de baterem, mas que não têm o menor sentido das leis elementares da mecânica, nem com elas se preocupam.

Ora, a mecânica do teatro existe realmente e suas leis são das mais precisas. Casualmente, já encontramos algumas, nos capítulos precedentes, sobretudo as que condicionam a sucessão das cenas. Há outras que eram muito bem conhecidas pelos apaixonados do melodrama e do *vaudeville,* como as da preparação ou do lance teatral. Gostaria de estudar desse ponto de vista a construção de uma tragédia como *Fedra* e de um *vaudeville* como *O Peru,* de Feydeau. Veremos que as regras seguidas são estritamente as mesmas.

Fedra é construída como o mais clássico dos melodramas. Um simples resumo vai mostrá-lo.

Teseu, rei de Atenas, desapareceu. O filho, Hipólito, quer partir a sua procura, mas o preceptor Théramène o adverte com sabedoria muito prudente:

> Qui sait si le Roi votre père
> Veut que de son absence on cache le mystère?
> Et si, lorsqu'avec vous nous tremblons pour ses jours
> Tranquille, et nous cachant de nouveles amours,
> Ce héros n'attend point qu'une amante abusée...

[Quem sabe se o Rei, vosso pai,
Não deseja que se esconda o mistério de sua ausência?
E se, quando trememos convosco por seus dias,
Esse herói, tranqüilo, e escondendo-nos novos amores,
Não espera que uma amante iludida...]

No vigésimo verso da primeira cena, eis-nos já em pleno mistério e Racine não se privou do que será o procedimento clássico dos autores de melodrama e de romance policiais: a *falsa pista,* a hipótese de uma fuga sentimental de Teseu. Notemos imediatamente que tal hipótese não é gratuita — embora falsa, prepara-nos para admitir que Teseu pode muito bem estar morto.

Entretanto, alguns versos mais adiante, a situação se complica por um elemento imprevisto. Se Hipólito deseja tanto procurar o pai, é porque, na verdade, pensa em fugir da "filha de Minos e Pasifaé", Fedra, sua madrasta. Por quê? A razão dessa partida permanece secreta:

Sa vaine inimitié n'est pas ce que je crains.
Nouveau mystère.
[O que temo não é sua vã inimizade.
Novo mistério.]

Não é tudo:

Hippolyte, en partant, fuit une autre ennemie.
[Hipólito, ao partir, foge de outra inimiga.]

Quem?

Cette jeune Aricie,
Reste d'un sang fatal conjuré contre nous.
[Essa jovem Aricie,
Resto de um sangue fatal, conjurado contra nós.]

Mas porque vencer uma inimiga vencida?

Si je la haïssais, je ne la fuirais pas.
[Se eu a odiasse, não fugiria dela.]

Assim, nesse modelo de exposição, contida em menos de sessenta versos, vemos aparecer três elementos dramáticos essenciais: o mistério de um desaparecimento inexplicável, um ódio, um amor. Mas, esse ódio, esse amor comportam por sua vez dois elementos contraditórios, que levam à extrema intensidade o drama de Hipólito: seu ódio por Fedra é *ímpio,* pois ela é sua

madrasta; seu amor por Aricie é *proibido,* pois Teseu não quer que a irmã de seus mais ferozes inimigos possa ter um filho que recomeçaria a luta. Uma única saída: a fuga. Eis-nos já colocados diante da implacável fatalidade. Mas, a primeira cena ainda não acabou e já sobrevém um *lance teatral:* "Mais quel nouveau malheur trouble ma chère Enone[1]?"

Essa infelicidade imprevista vai modificar totalmente uma situação já inextricável: Fedra está morrendo. Na hora, Hipólito, desconcertado, não sabe mais o que fazer. Afasta-se, por não querer impor a Fedra, nesse estado, "um rosto odioso".

E eis Fedra. *Segundo lance teatral.* Se Fedra parece odiar tanto Hipólito é porque está apaixonada por ele. E esse amor choca-se na mesma *interdição* que o de Hipólito por Aricie: o amor de uma madrasta pelo enteado é um quase incesto. Estamos na 3.ª cena do ato I. Como Hipólito, Fedra não vê senão uma saída possível para uma situação inaceitável: a fuga, a fuga na morte.

Mas, *terceiro lance teatral,* eis Panope que conta a Fedra a realização de um desejo que seus lábios se recusavam a formular, que sua consciência mesmo se recusava a pensar: Teseu está morto! Mas, Fedra não tem nem mesmo tempo para compreender o que significa essa morte, o que ela traz como possível libertação! *Um quarto lance teatral* vem complicar mais ainda a situação e colocar Fedra em presença de um novo drama. Rebentou uma revolução. O povo divide-se em dois campos. Uns, fiéis a Fedra, querem levar seu filho ao trono[2]; outros, ao contrário, tomam o partido de Hipólito, e até se diz que Aricie subiria ao trono. Assim, no mesmo instante em que Fedra poderia sentir-se livre de seus deveres para com o marido Teseu, um novo dever igualmente imperioso a opõe a Hipólito, "o filho da estrangeira", que ameaça tirar o trono de seu próprio filho. E, ao mesmo tempo, surge a imagem da rival Aricie. Fedra está definitivamente "enredada". O ciúme ao interferir no amor, vai dividi-la ainda mais implacavelmente entre o amor e o dever. Só pode perguntar a si mesma sem grande convicção:

---

1 [Mas, que nova infelicidade perturba nossa cara Enone?"]

2 O único ponto fraco dessa admirável "exposição" é talvez o fato de ter-se falado muito pouco, até aqui, dos filhos de Fedra. Essa falta de preparação faz com que nos surpreendamos ao ouvir anunciarem a rivalidade entre Hipólito e o "príncipe", filho de Fedra. No palco, essa passagem continua a ser um pouco confusa.

Si l'amour d'un fils, en ce moment funeste
De ses faibles esprits peut ranimer le reste.
[Se o amor de um filho, nesse momento funesto,
Pode reanimar o que sobra de sua razão vacilante.]

Assim, termina o ato I.

É, verdadeiramente, um ato de exposição cuja única finalidade reside em apresentar-nos os elementos do drama. Seria suficiente um relato, mas Racine, magnificamente senhor do ofício, conseguiu a proeza de preparar-nos para o drama por uma sucessão de surpresas e revelações. Cada uma delas corrige, modifica, complica a situação precedente.

Notamos, entretanto, que a ação ainda não começou. Uma sucessão de lances teatrais não é forçosamente uma ação. A ação só existe no presente, quando *sob nossos olhos* vemos uma situação modificar-se *pelas determinações das personagens*. Até aqui, as personagens disseram apenas o que são ou contentaram-se em saber, ao mesmo tempo que nós, de acontecimentos que os vão levar a reagir nas cenas seguintes. Haverá menos lances teatrais no segundo ato, embora seja esse um ato de ação, enquanto o primeiro não passa de um ato de exposição. Os lances teatrais [1], os acontecimentos do passado, os acontecimentos externos, no teatro, são sempre oportunidade de ação, causa ou conseqüência. É próprio da ação dramática que ela se faça e se justifique sob nossos olhos. Nunca se deve confundi-la com a marcha dos acontecimentos, que constitui apenas o esqueleto da ação. O interesse é reativado desde a primeira cena do segundo ato e, quanto a isso, nunca seria demais admirar a arte *da preparação* em Racine. Aricie comenta os acontecimentos com sua confidente Ismênia. Para Ismênia, não há nenhuma dúvida: Teseu morto, isso representa o fim das desgraças de Aricie. Aliás, Hipólito a procura manifestamente para colocá-la no trono ao seu lado. Mas Aricie, movida por um pressentimento que sua paixão justifica, *continua a duvidar da morte de Teseu*. Assim se prepara, de novo, o retorno de Teseu, que constituirá um verdadeiro lance teatral somente para Fedra, que se recusara a imaginá-lo possível.

[1] Pode-se definir o lance teatral como um acontecimento inesperado, que provoca uma mudança radical da situação. E, por vezes, o lance teatral é preparado no espírito do espectador: nunca nos das personagens. Só depois ele se justifica, enquanto toda evolução da ação propriamente dita deve ter sido justificada antecipadamente, sob pena de parecer arbitrária ou inverossímil.

Aqui, por um momento, a marcha dos acontecimentos parece ir mais devagar. Com efeito, Hipólito chega e confirma a Aricie as palavras de Ismênia. Anuncia-lhe sua intenção de subir ao trono de Atenas com ela e declara-lhe seu amor. Não pensemos, entretanto, que tal cena marca um retardamento involuntário: era necessário que, para acreditar nisso, para nos interessarmos, pudéssemos ser verdadeiramente espectadores comovidos do amor desse jovem Hipólito de quem duas mulheres, Fedra e Ismênia, acabam de revelar-nos o encanto, a beleza e as graças. É Hipólito *em ação* que vemos aqui, e esse espetáculo é evidentemente essencial para o que vem a seguir. Não se prolonga, contudo, mais do que o necessário e, após essa feliz distensão, sobrevém, como uma ducha gelada, a notícia da vinda de Fedra.

Em duas frases, os dois elementos inconciliáveis de seu drama são recolocados diante de nós em sua crueldade implacável: "Ei-lo. Todo meu sangue reflui para o coração." Seu dever: "Lembrai-vos de um filho que só espera em vós."

Eis-nos chegados à cena culminante do ato II. Hipólito, apesar de todos os seus esforços para fugir dela, é forçado a essa entrevista com Fedra. Por sua vez, Fedra só pensa em seu amor e só fala em seu dever.

Aqui a ação realmente começa. E o estilo da peça modifica-se. O que vai interessar-nos agora não é mais o imprevisto do acontecimento, é a maneira como vai desenrolar-se um acontecimento previsto. Não somos mais bombardeados por novidades contraditórias, que chegam de todos os lados, como ao longo do ato I. Não mais sofremos passivamente os acontecimentos cujas ordens nos são exteriores. Vivemos a ação com as personagens. Não nos limitamos mais a contar os golpes, a anotar os resultados. É a estratégia do combate que nos vai apaixonar. Todo o ato I só tinha um objetivo: preparar-nos para segui-la, com o conhecimento de todos os pormenores. Por mais que o ato I nos tenha parecido sobrecarregado de acontecimentos, o ato I era apenas a montagem de um mecanismo, montagem precisa, engenhosa, mas sem finalidade em si mesma. Agora, a máquina está no lugar. Pode funcionar. A verdadeira ação começa.

Fedra fala do filho, dos direitos dele ao trono. Quer convencer-se de que apenas por isso ela veio. Mas apesar de si mesma, ela se desvia. Na verdade, o que deseja saber de Hipólito não é se ele quer arrancar o trono do filho, mas se ele a ama. E insidiosamente, habilmente eu diria, se ela estivesse mesmo

consciente do que faz (mas é sua paixão que fala, apesar dela mesma), ela se inquieta — pelo filho — com os motivos que Hipólito pode ter para odiá-la. O que espera não é efetivamente a resposta dada por Hipólito: "Senhora, não tenho sentimentos tão baixos", é a afirmação positiva de uma simpatia, de uma afeição, de um amor possível. Busca essa segurança, ao acusar-se e ao tentar inspirar compaixão. Mas Hipólito, inflexível, na defensiva, responde com lugares comuns. E Fedra, pela primeira vez, vai trair-se: "Que cuidado bem diferente me perturba e me devora!"

Aqui, Racine faz apelo a um procedimento clássico: o do *quiproquo*. É um ricochete necessário, que tem por objetivo levar Fedra a trair-se mais ainda. Hipólito equivoca-se acerca do sentido de suas palavras e finge acreditar que Fedra fala de Teseu, enquanto fala a seu respeito.

> Madame, il n'est pas temps de vous troubler encore:
> Peut-être votre époux voit-il encore le jour.
> [Senhora, não é tempo ainda de vos perturbardes:
> talvez vosso esposo veja ainda a luz do dia.]

Admiremos aqui, uma vez mais, a arte da *preparação*. Racine serve-se dessa nova ocasião para fazer-nos prever o retorno de Teseu. Trata-se de fazer-nos aceitar um acontecimento inverossímil, melodramático, que poderia aproximar-se do cômico e matar a atmosfera trágica do resto, se não fosse apresentado diversas vezes, como uma possibilidade e mesmo uma probabilidade. Mas, ao mesmo tempo em que os dois versos nos preparam para o futuro, desencadeiam o mecanismo da ação imediata: Fedra, levada ao extremo pela cega incompreensão, vai revelar seu segredo.

Desejaria que se observasse bem a genialidade dramática dessa performance: no momento crucial da cena mais tensa de toda a peça, Racine, com a cabeça fria, pensa em seu ofício de autor. Sabe que deve preparar, de novo, a chegada de Teseu. Outro teria pensado sucessivamente em duas necessidades: preparar a ação futura, dar um desfecho à ação presente. Racine realiza seu duplo objetivo de um só lance. Mesmo se o autor não tivesse desejado preparar o retorno de Teseu, Hipólito teria pronunciado as mesmas palavras, *em situação*. É esse tipo de realização que distingue o gênio do simples profissional. Penso que quem compreender seu valor excepcional, terá entendido igualmente todo o segredo da *arte* da composição dramática.

Mas, temo fatigar meu leitor e creio ter suficientemente esclarecido os móveis da peça para que possa continuar sozinho, daqui por diante, a análise de *Fedra* e interessar-se por esse maravilhoso jogo subterrâneo da mecânica teatral.

Não vamos abandonar esse jogo e passaremos agora à análise, no mesmo plano, da construção de uma peça de um autor como Feydeau, incontestado quanto à mestria de sua técnica dramática. Alguns ficarão surpresos ao constatar que há mais virtuosidade na composição de Fedra do que na do *Peru.* No primeiro ato de *Fedra,* não há nenhuma cena que não tenha por efeito modificar totalmente a situação, *mas sem nunca fazê-la desviar-se para um outro centro de interesse:* é como uma árvore grande cujos galhos se ramificam sem que a unidade, o equilíbrio, a harmonia da árvore recebam algo que não seja um acréscimo de vigor e de riqueza. Ao contrário, no 1.º ato de uma peça como *O Peru,* cuja reprise teve tanto sucesso, quantas cenas não têm como objetivo confessado permitir uma confidência ou um encontro, de outro modo injustificáveis! Admira-se a habilidade de Feydeau em utilizar esses velhos procedimentos da técnica dramática e tem-se razão. Mas, não se deve assim mesmo perder de vista que se trata apenas de procedimentos. Na cena II do *Peru,* Pontagnac persegue até a casa dela, uma mulher desconhecida, que não cede. Chega o marido. *Primeiro lance teatral:* é Vatelin, um amigo de Pontagnac, no clube.

Eis, pois, um excelente começo, tão rápido e preciso quanto de *Fedra.* Mas, em seguida, devemos ouvir uma longa cena entre Pontagnac, Vatelin e sua mulher Luciana, cena ao longo da qual saberemos que Pontagnac é casado e sua mulher, inválida está sendo tratada em Pau. É necessário para o que se segue e *prepara* visivelmente um incidente futuro. Mas, não está ligado à ação como na *Fedra.* A cena III tem por objetivo afastar Vatelin, permitir confidências de Luciana a Pontagnac e preparar nova ausência de Vatelin, acompanhado de Pontagnac. Na cena IV, efetivamente, Luciana confessa a Pontagnac que, se seu marido a enganasse, ela faria imediatamente o mesmo, o que tem como efeito reavivar a esperança de Pontagnac. A cena V traz um pequeno *lance teatral:* a chegada de Rédillon informa efetivamente a Pontagnac de que o lugar, que ele invejava, já está ocupado. A cena VI *permite* a Luciana que saia e, na cena VII, que afaste Pontagnac. A cena VII mostra-nos as verdadeiras relações de Rédillon-Luciana. A cena VIII (retorno de Vatelin) *prepara* a chegada da mulher de Pontagnac, que lembramos estar doente em Pau. Na

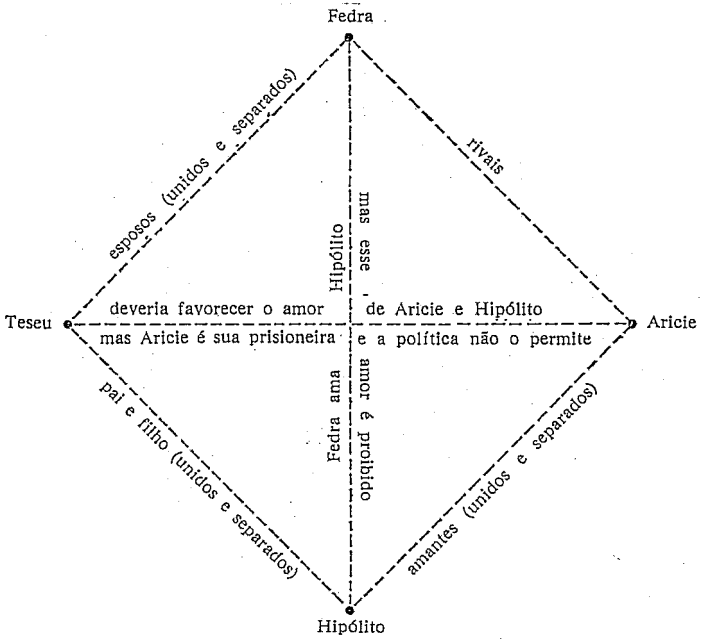
cena IX, *lance teatral* e confusão de Pontagnac: sua mulher não está doente. Vive em Paris, quiproquós etc. Na cena X, como Vatelin e Pontagnac se afastaram, as duas mulheres selam uma aliança entre elas e com Rédillon, no caso de uma traição dos maridos. Cenas XI e XII, partida do casal Pontagnac, pois é preciso que Vatelin esteja só para receber, na cena XIII, Maggy Soldignac, aventura de um dia, que reaparece cheia de exigências e de ameaças. Vatelin é obrigado a aceitar um encontro e adivinha-se que esse é o verdadeiro início da peça. Com efeito, agora os acontecimentos se precipitam. Chega Soldignac, o marido que sabe que sua mulher deseja enganá-lo, e conhece o lugar do encontro (cena XIV); o apelo a Pontagnac para tirá-lo de embaraços e a escolha do Hotel Ultimus; depois, a alegria de Pontagnac que acha a libertação de Luciana possível; a revelação que ele lhe faz do projeto de Vatelin; o compromisso de Luciana de manter a palavra, em caso de traição constatada, e a promessa de Pontagnac de trazer-lhe a prova, antes do anoitecer.

Longe de mim, naturalmente, o pensamento de querer diminuir a extraordinária engenhosidade de Feydeau. Mas eu gostaria, por essa comparação, de fazer sentir quanto se é injusto para com nossos grandes mestres. Neles, a técnica atingiu uma tal perfeição que já não a vemos mais. Isso não é razão para esquecer que ela existe e que, se admiramos Racine, não é somente pela grandeza dos assuntos tratados, nem pela beleza da língua, nem pela riqueza dos caracteres: é também, ainda que não tenhamos consciência, porque ele é um mestre na arte da composição. Essas reflexões, repito-o, dirigem-se sobretudo aos autores jovens que acreditam serem suficientes um bom assunto e uma boa língua para merecerem o sucesso no teatro, e que ficam indignados de terem sido recusadas as honras do palco a tantas peças "nobres".

Há alguns anos, instalaram uma agência telefônica nos Campos Elísios. Na vitrine, mostrava-se toda a engrenagem de uma instalação telefônica. O público, cheio de admiração, parava diante de um mecanismo tão sutil e complicado, esquecendo-se de que diariamente utilizava um aparelho tão maravilhoso como se se tratasse da invenção mais banal. As peças de Feydeau fazem-me pensar muito nessa vitrine onde todos os mecanismos são visíveis. Um espetáculo desses pode ser uma excelente formação para o amador de teatro: ainda é preciso que ele não esqueça que o mecanismo noã é um fim em si, e o mais perfeito é aquele que melhor se faz esquecer. Se nosso prazer diante de

uma tragédia como *Fedra* é considerado de qualidade superior àquele que experimentamos no *Peru, é também* por ser o mecanismo mais perfeito e por não se subordinar o fim aos meios.

Hão de me objetar que não escolhi o melhor ato da peça de Feydeau, e que a construção do segundo ato é muito superior à do primeiro. Mas, mesmo nesse plano, parece-me que Racine não teme a comparação. Para tornar meu pensamento mais claro, tentei traçar um esquema da construção de *Fedra* e um outro esquema da construção do *Peru.*



Vê-se que o esquema de *Fedra* constitui um quadrado perfeito. As quatro personagens têm entre si relações tão estreitas, tão necessárias que é impossível pensar em modificar ou suprimir uma delas, ou mesmo um dos elementos da situação recíproca dessas personagens, sem que a peça desabe.

Nessa figura geométrica, aqui um quadrado, mas que para outras obras poderia ser um triângulo ou um polígono regular, observamos que há não somente todos os elementos da exposição da peça, como igualmente todos os elementos do drama.

Tudo se constrói sobre o eixo Fedra-Hipólito e sobre a impossibilidade em que se encontra Fedra de aceitar o próprio amor por Hipólito. Se Fedra não fosse madrasta de Hipólito, não haveria drama. Mas, se Teseu não se opusesse ao amor de Hipólito por Aricie, também não haveria drama; se esse amor recíproco de Hipólito e Aricie não existisse, o drama perderia sua violência, do mesmo modo, se Hipólito não fosse filho de Teseu, etc.

Constatamos mais ainda: todos os elementos da progressão da ação dramática estão contidos implicitamente nesse esquema. O desaparecimento e posterior retorno de Teseu não passam de peripécias, que acusam o trágico moral da aventura: não são rigorosamente necessários à própria ação. O esquema do ato I é o mesmo do ato V. As situações não variaram: só evoluíram para uma tensão maior.

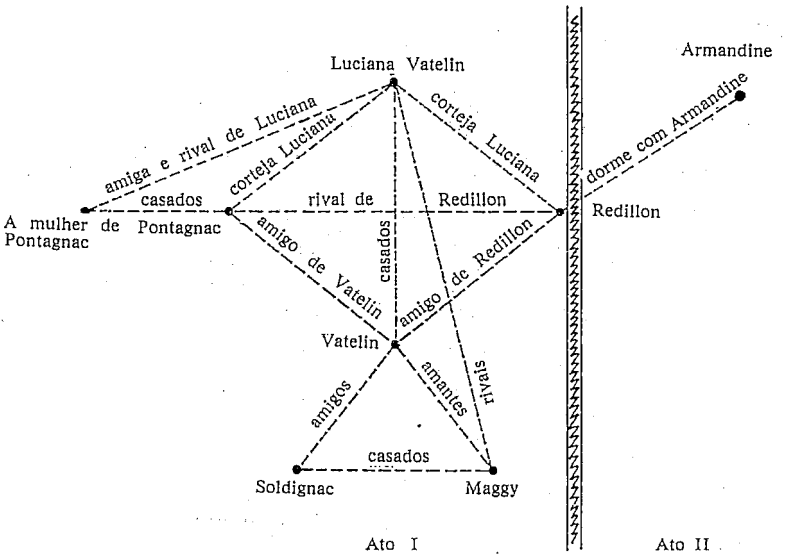
Assim na *Fedra,* o que chamamos de unidade orgânica coincide com a unidade de ação. As outras unidades, de lugar e tempo, são igualmente observadas, como por conseqüência natural destas duas unidades essenciais: a unidade orgânica e a unidade de ação. Nunca se tem o sentimento de que uma coerção externa, nascida da vontade do autor, tenha imposto o respeito dessa unidade.

Nada de semelhante no *Peru.*

Inicialmente, eis o esquema da exposição — ou mais exatamente, um dos esquemas possíveis, pois, para dizer a verdade, o eixo central da ação é tanto o desejo convergente de Pontagnac e Rédillon em relação a Luciana, quanto a fidelidade conjugal de Luciana e seu marido. Encontramos, porém, um quadrado quase perfeito nas relações Luciana-Rédillon-Vatelin-Pontagnac: mas *nem tudo está contido no quadrado.* No primeiro ato, inserem-se dois desvios: um em Vatelin (o triângulo Vatelin-Maggy-Soldignac) e outro em Pontagnac e Luciana (o triângulo Pontagnac-sua mulher-Luciana). Impossível ligar essas personagens (Soldignac-Maggy-mulher de Pontagnac) à totalidade das personagens que constituem o núcleo central. Maggy e o marido não têm ligação direta com Pontagnac, nem a mulher de Pontagnac com Vatelin. Entretanto, Maggy e a mulher de Pontagnac são personagens essenciais uma vez que, sem Maggy e, secundariamente, sem os ciúmes da mulher de Pontagnac, não haveria segundo ato.

Constatemos igualmente que a exposição não terminou no fim do ato I. Armandine, terceira hérnia, inserida desta vez apenas em Rédillon só aparecerá no início do 2.º ato.

Mas, o que nos impressiona muito mais do que essas ligeiras entorses da lei da unidades orgânica é — no plano que aqui nos interessa — a construção do segundo ato, totalmente estranha à do primeiro. O primeiro era dominado pela necessidade de expor uma dada situação entre um número reduzido de personagens. O problema colocado parece ser este: Luciana Vatelin, fiel ao marido, vai decidir-se a enganá-lo, sabendo de sua ligação com Maggy e, secundariamente, com quem ela o enganará?



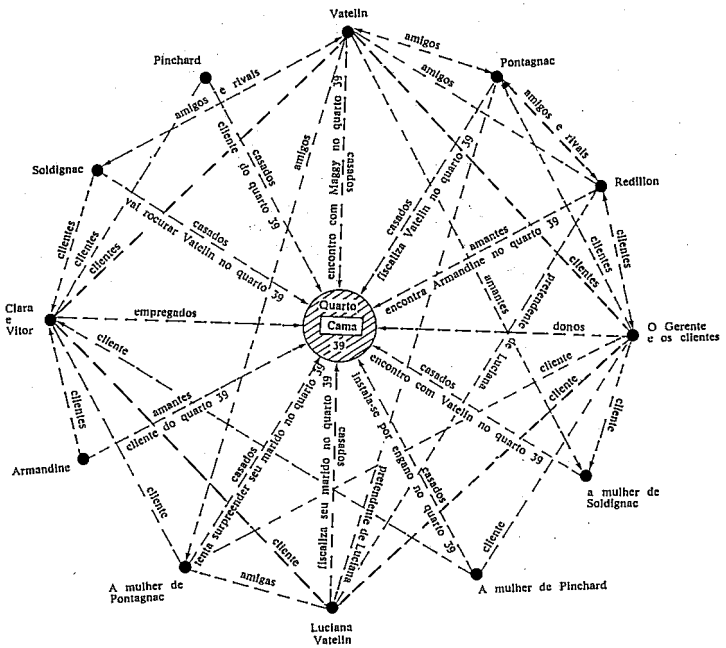
Essa situação inicial vai ser quase totalmente esquecida no decorrer do segundo ato para só reaparecer no terceiro.

O ato II não é construído sobre um eixo de relações humanas comparáveis, de algum modo, ao eixo Fedra-Hipólito; a situação exposta no ato I perde o interesse central para transformar-se apenas em uma das múltiplas causas dos múltiplos encontros, que se produzirão no quarto 39 do Hotel Ultimus.

Esse quarto 39 do Hotel Ultimus torna-se o núcleo único da ação. Todo o ato foi construído em função desse local (e,

no interior desse local, em função de outro mais reduzido ainda: a cama).

O esquema do ato II tenta traduzir a complexidade e dar o sentimento da unidade dessa ação. Feydeau demonstra aqui uma habilidade diabólica na estruturação das combinações, que provocarão no quarto 39, e depois na cama, os encontros mais surpreendentes. Todas as personagens têm uma razão verossímil de se encontrarem lá e é preciso convir que os laços, que se mantém entre elas, permanecem bastante estreitos para que cada uma se veja ligada à quase totalidade das demais por outras relações que não as de lugar. Entretanto, a figura geométrica de suas relações humanas está longe de ser tão perfeita quanto o quadrado de *Fedra*. O casal Pinchard, que representa no ato II um papel de primeiro plano, tem, no conjunto da peça, uma importância apenas episódica e desaparecerá no ato III. A própria Armandine permanece muito fora da ação, tal como foi apresentada no ato I.



Essas observações não visam a restringir a admiração que se pode legitimamente experimentar pelos dons excepcionais de

Feydeau, menos ainda porque ele multiplicou, no interior desse ato, situações secundárias, construídas com uma mestria e mesmo um espantoso senso psicológico (por exemplo, em torno da surdez da mulher de Pinchard). Restam, entretanto, as falhas que se podem descobrir na construção do conjunto da peça, enquanto isso não acontece na de *Fedra* ou na de *Andrômaca*. Talvez objetem que é mais difícil pôr em cena uma multidão de personagens que construir uma ação com quatro ou cinco. Todos os que fizeram a experiência da criação artística — no teatro, no romance ou algures — sabem que não é nada disso e que a extrema simplicidade das relações continua sendo a ambição mais alta e mais raramente atingida do gênio criador do artista.

Na verdade, as leis da composição são as mesmas para todos os gêneros, e os grandes mestres não somente concordaram em submeter-se como os outros, mais afirmaram, nesse plano, um rigor mais exigente ainda do que o dos mais incontestes executantes da arte de compor.

SEGUNDA PARTE

1. O ATOR

Antes de escolher os atores de que precisa para interpretar uma peça, o encenador digno do nome teve de colocar, acerca das personagens, das situações, do estilo e da ação, os diversos problemas que evocamos nos capítulos precedentes. É preciso que ele possa determinar quais são as qualidades essenciais exigidas de cada intérprete e quais são, inversamente, os aspectos secundários da personagem: aqueles que, a rigor, poderá sacrificar. É raro, com efeito, que um ator *seja* exatamente a personagem de uma peça, mesmo que dela ofereça uma imagem externa bastante perfeita. Como vimos, uma personagem de teatro não existe em si mesma: vive no meio de uma ação cuja tarefa principal é manter o vigor, o sentido e o ritmo. Um ator pode ser bom em certas cenas, mau em outras. Pode ser bom, se representa diante de um parceiro que lhe dá a réplica com força, e inferior se deve sozinho sustentar o movimento da cena.

Antes de determinar a distribuição da peça, o encenador deve, pois, não só estudar as personagens em si, mas estudá-las em relação a seus intérpretes possíveis. Sua responsabilidade é, então, enorme. De suas decisões vai depender a fisionomia da obra, que o público vai considerar em bloco, como se desde a concepção ela devesse aparecer-lhe apenas através dos intérpretes que a fazem viver diante dele.

Uma distribuição nunca é perfeita: consegue ser apenas a melhor possível. Para o autor, ela é sempre uma descoberta imprevisível, com tudo o que esse imprevisto pode comportar de surpresa feliz ou de decepção. Até o momento em que o encenador se apossa do manuscrito, o autor permaneceu o único

senhor de sua aventura e, a despeito de si mesmo, muito mais próximo da realidade de seu texto escrito do que das eventualidades da representação. De início, prepara-se para defender esse texto, às vezes sem desconfiar muito de que o respeito ao texto escrito não passa da condição necessária, mas não suficiente, de respeito à própria obra. A propósito do texto, Gaston Baty escreveu páginas audaciosas pelas quais foi muito criticado, mas em cuja base há uma verdade indiscutível: quando a obra está escrita, deixa de pertencer ao autor. O que o autor quis fazer, o que sonhou, tudo isso não existe mais senão na medida em que conseguiu impor ao texto a tradução exata, ou melhor, imperiosa, de seu pensamento ou de seu sonho. Estes só serão sensíveis ao encenador se o texto o exigir sem equívocos. O encenador não pode sentir-se amarrado pelas *intenções* do autor a não ser que elas sejam legíveis no texto. Isso é tão verdadeiro que, mais comumente do que se imagina, acontece que uma peça, concebida pelo autor como peça cômica, demonstre nos ensaios só poder ser interpretada dramaticamente ou vice-versa. Vimos, ao falar do *Misântropo,* como é freqüente hesitar quanto à tonalidade de uma obra. Os únicos argumentos válidos em favor de uma ou outra interpretação podem ser tomados apenas à própria obra. Querer justificar uma interpretação pelo que se sabe da vida de Molière é um erro. As obras são como nossos filhos. Assim que estão acabadas, revelam-se ao autor com uma fisionomia própria, autônoma, definitiva. A mãe que espera um bebê não sabe até o instante do nascimento se será menino ou menina, loiro ou moreno, bonito ou feio, calmo ou nervoso, e por mais desejosa que esteja de dar a luz mais a um do que a outro, sabe (se é sensata) que essa vontade não influirá em nada na determinação do sexo e da personalidade. A criança vai crescer segundo suas próprias leis, sobre as quais a educação terá pouca ação. Há pais que desejam educar os filhos à sua maneira, impor-lhes a realização do sonho que fizeram para os filhos, antes do nascimento. São os piores educadores. Mestres estranhos, desde que sejam inteligentes e bons, têm, em geral, mais probabilidades de julgar objetivamente a criança e de respeitar sua personalidade.

O encenador é esse estranho que se apossa de uma obra concebida e criada por outro. Ele a lê, descobre-a e vê o que pode fazer com os meios de que dispõe. Compreende-se que a entrega da obra do autor ao encenador representa uma separação dolorosa. Assim, a escolha do encenador é de importância tão capital quanto a de um educador para as crianças. Mas, quando

a peça lhe foi confiada, a não ser em caso de um conflito crucial, deve-se deixá-lo agir sozinho e abster-se de intervir.

Por sua vez, ele mesmo passará pela prova de idêntica separação. À força de ler o texto, estudá-lo, sonhar com ele, chega a recriar a peça como um autor em segundo grau. Essa obra é sua, na medida em que a reconstrói na imaginação e assume a tarefa de lhe dar um corpo, uma fisionomia. Mas, assim como o autor é apenas o primeiro de uma série de intérpretes de seu próprio pensamento e de seus próprios sonhos, o encenador não passa do segundo nessa corrente de criadores. Deve, por sua vez, confiar a outros a criança de quem se encarregou: aos atores, aos decoradores, aos costureiro se mesmo aos eletricistas e aos maquinistas. Ao escolhê-los, ainda depende dele orientá-los. Mas, cada um vai reagir com sua própria personalidade, vai tornar-se autor, por sua vez: esse autor, o bom encenador deve respeitar e deve conceder-lhe, no que é essencial a sua personalidade, uma autonomia comparável àquela que o bom escritor concedeu ao encenador.

Sabendo, pois, que cada uma das personagens vai escapar-lhe em benefício do ator, que o cenário imaginado por ele vai escapar-lhe em benefício do decorador, o vestuário, do costureiro etc., o encenador deve multiplicar as precauções para que suas intenções — fatalmente traídas — o sejam o menos possível. Se para a interpretação de um papel a imagem de um ator se lhe apresenta, deve levar em conta, não apenas sua aparência física, mas a sensibilidade, a inteligência, o timbre de voz, o ritmo da respiração, o estilo de interpretação. E acontecerá muitas vezes, contrariamente ao que podem pensar inúmeros espectadores, que há de sacrificar as qualidades físicas de um ator aos dons espirituais ou intelectuais ou à técnica perfeita de outro artista. Em muitos dos grandes atores há deficiências evidentes, que foram supridas com técnica, ardor e inteligência excepcionais. Pode-se mesmo dizer, às vezes, que foram essas dificuldades que os forçaram a aprofundar esse conhecimento da arte dramática. Sem a pequena estatura, de Max teria sido de Max? e Dullin, sem disformidade? e Jouvet, sem o fôlego curto?

A escolha do intérprete é pois, antes de tudo, um caso de intuição. Os melhores encenadores têm instintivamente o sentimento das correspondências entre uma personagem e um artista. É a segurança desse instinto que lhes permite preferir um mais magro a um mais gordo, um menor a um maior, nos casos em que o texto escrito parecia impor a escolha do segundo. Mas,

até esse instinto deve ser orientado por um conhecimento preciso de cada um dos atores. Mesmo se for genial, um encenador, encarregado de fazer uma distribuição entre elementos desconhecidos, arrisca-se a errar uma vez em duas. Para saber o que pode render um ator, é preciso tê-lo estudado fora do palco e tê-lo visto interpretar muitos papéis diferentes.

Muitos espectadores pensam que o ator é o mesmo dentro e fora do palco. Daí nasce essa atração apaixonada que os atores exercem na maior parte do público. Eles nos dão o sentimento de serem as personagens que interpretam. E temos o violento desejo de encontrar na vida esses seres excepcionais que estiveram, no palco, à altura de nossos sonhos.

A personagem de teatro é, por definição, um ser perfeito, um arquétipo das virtudes e dos vícios, dos quais a vida quotidiana nos dá apenas uma imagem aproximada. Desdêmona, Berenice ou Fedra oferecem aos homens a realização efêmera, mas perfeita, de um tipo de mulher ou de um tipo de amor a cuja procura continuam inutilmente, num universo sem complacência. Rodrigo, Romeu ou Armando Duval embalam as mulheres com a mesma ilusão. Mas, essa ilusão só é permitida em limites extremamente estreitos. A personagem de teatro não está *separada* do público apenas pela barreira material da ribalta, mas também pela maquilagem, pela iluminação, pelo próprio estilo da interpretação. Todo esse conjunto concorre para demonstrar aos espectadores que essas personagens e essa ação existem somente fora da vida real. O próprio público só tem autorização para participar dessa maravilha ilusão em condições de vigilância ou proteção inverossímeis: só pode ver as personagens de teatro em ação em determinadas horas fixas, muito raramente renováveis numa vida normal. Só pode admirá-las, amá-las em público, quando estão misturadas na multidão de desconhecidos. Só pode testemunhar-lhes os sentimentos, por vezes inquietantes, que o comovem pela mediação quase anônima dos aplausos. Duas mãos que se erguem na penumbra entre centenas de outras, duas pobres mãos que sabem apenas bater as palmas, à maneira dos selvagens — num século em que os meios mais refinados de expressão estão à disposição do homem: eis tudo o que temos para traduzir nosso reconhecimento, para cantar nosso amor ao ser ideal enfim encontrado.

Depois cai o pano pela última vez. Timidamente alguns exaltados tentam ainda conseguir que se reerga. Mas, a ruptura é inexorável. Atrás do pano, Pirro ou Antígone voltaram a ser

simples atores, impacientes por tirarem a pintura e reencontrarem suas vidas de seres humanos. Na sala, as girândolas apagam-se. O pessoal do teatro apressa o espectador para que vá embora. Lá fora a noite, a multidão triste, a solidão. Lá fora, a vida.

Como, então, recusar a tentativa de fazer sobreviver a miragem desaparecida? Como não ceder à necessidade de acreditar que a personagem de sonho continua, apesar de tudo, a existir, que o ator a leva bem viva em sua carne e que, se a sorte permitisse encontrar esse ator e compartilhar sua vida, as horas de êxtase poderiam renovar-se junto dele? A afeição apaixonada de alguns pelos atores vem desse sentimento de frustração que o pano, ao cair, traz infalivelmente, dessa impossibilidade em admitir que o absoluto seja para sempre recusado. A grande angústia dos atores vem da eterna decepção que trazem a esses seres que desejam tão vorazmente arrancá-los à própria vida para aprisioná-los em uma de suas personagens.

O encenador sabe, por sua vez, o que são essas ilusões. Também ele, como o espectador, quer que o ator consiga aderir à personagem, mas sabe que só obterá tal resultado com a colaboração de um homem, que não é a personagem, e do qual precisará utilizar todos os recursos *reais* para poder dar a impressão da personagem ideal. Esse mestre em ilusões recusa para si mesmo qualquer ilusão. Tem o lúcido e frio olhar do criador. Sabe que, muitas vezes, é a atriz impura quem melhor traduzirá para o espectador o sentimento da pureza; que aquele homem gordo e mole se transformará no palco em um homem de negócios violento e enérgico; que esse Iago, triunfante no palco por sua cautelosa perfídia, é fora dali o mais transparente dos homens íntegros. Mas, sabe que o contrário também é verdadeiro: alguns atores são no palco quase o que são na vida. Como fazer, se não se tiver deles uma experiência quotidiana?

Na verdade, o ator só exprime o que tem em si. Mas, muitas vezes o que exprime melhor e com mais intensidade é o que recalca na vida quotidiana. Pessoalmente, estou convencido de que, na base da vocação do ator, há sempre uma grande sede de absoluto, que uma experiência demasiado dura e quase sempre prematura frustrou sem conseguir fazer com que desaparecesse. Como os demais artistas, quase todos os atores foram crianças infelizes e incompreendidas. Muito cedo, conscientes dos obstáculos que se opõem à realização de seus desejos, julgando-os insuperáveis em relação às suas forças infantis, não conseguiram sobreviver e assegurar o equilíbrio mental senão evadindo-se no

sonho. Na vida real, com efeito, consentiram em sacrificar a necessidade de beleza, bondade, grandeza, pureza ou ação que ela, desde cedo, lhes pareceu nunca poder satisfazer. Mas, a necessidade continuava lá, premente e imperiosa: a vida imaginária, a arte, ofereciam-lhes a única saída possível. Neles, tudo o que havia de nobre, de exigente foi orientado para a arte, que se tornou uma justificação moral, o meio de se fazerem perdoar pela sociedade por não serem indivíduos sociáveis. Quanto ao resto — a vida diária — limitaram-se a se conservar dentro dela, como puderam.

Isso explica como a impura pode encarnar tão maravilhosamente a pureza. É que, a despeito das aparências, ela nunca renunciou à pureza. No plano social, consentiu por vezes em todas as abdicações, demitiu-se, renunciou a uma luta cujo interesse era secundário. No plano artístico, conservou uma intransigência total. Isso explica também porque os atores, tão anárquicos, tão indisciplinados na vida, são geralmente os mais conscienciosos dos "operários" na profissão. Algumas horas por dia, vivem uma sublimação miraculosa de todo o seu ser. Pagam à vista e sentem-se lavados, absolvidos pelo resto do dia. Não lhes peçam, então, para continuar esse esforço exaustivo. Isso não mais faz parte do contrato com a Sociedade. Pagaram o que deviam, deixem-nos viver em paz, segundo suas possibilidades.

Da oposição entre essa necessidade vital do ator *esquecer* o papel logo após a interpretação e a necessidade apaixonada do público de acreditar que a personagem sobrevive no ato, nasceu um drama que se agravou com o aparecimento do cinema e que ameaça ter conseqüências extremamente cruéis para os artistas. A clientela do teatro está mais informada acerca dos verdadeiros problemas da vida particular dos atores do que a do cinema. À parte alguns exaltados, ela não procura forçar o ator a viver, na vida privada, sua personagem. Ao contrário, o espectador de cinema não quer renunciar a essa ilusão! e é assim que se criou o culto do astro, da estrela.

De modo geral, pode-se dizer que o espectador de teatro acredita no herói e o espectador de cinema, no astro. A diferença entre o herói e o astro está nisto: o herói é e continua a ser encarado como uma personagem imaginária, enquanto o astro é um herói que tende a tornar-se uma personagem real. Rodrigo é um herói, Jean Gabin ou Greta Garbo são estrelas. Por essa razão, é tão difícil ao artista de cinema vencer no palco. Na medida em que se despoja de sua personalidade de estrela

para compor uma personagem, frustra a expectativa dos que vieram, antes de tudo, para reencontrar a encarnação favorita do mito do galã ou da coquete de cinema. E, reciprocamente, o que sobra de sua personalidade de astro, não pode deixar de constranger aqueles para quem Nero, Rodrigo ou Célimène são, antes de tudo, heróis de teatro.

Socialmente, a passagem do culto do herói ao culto do artista de cinema corresponde à substituição de uma arte aristocrática por uma arte popular. A noção de herói implica uma faculdade de abstração já muito evoluída. O astro é um mito tanto quanto o herói, mas o mito do herói é consciente, aceito como tal, enquanto o mito do astro, ou da estrela, vive de uma mentira inconsciente, habilmente mantida por razões quase exclusivamente comerciais, pela imprensa que, cada vez mais informada acerca das necessidades psicológicas do grande público, pensa em explorá-las muito mais do que em educá-las.

Aliás, existem hierarquias no próprio interior do mito do herói. O herói histórico (Édipo, Ricardo II, Joana d'Arc) está a meio caminho entre o herói puro (Romeu, Desdêmona, Chimène) e a estrela. O teatro grego, mais popular do que nosso teatro do século XVII, vivia exclusivamente de heróis históricos ou, se quiserem, de heróis lendários, mas cujo destino permanecia muito próximo daquele dos espectadores da época. Corneille e Racine, também inspirando-se quase sempre na história, permaneciam infinitamente mais livres em sua criação de um mito autônomo, devido ao distanciamento. Racine constrói o caráter de Tito e o de Berenice a partir de duas palavras de Suetônio: *invitus, invitam*. É a situação que é histórica, muito mais do que a personagem.

Mas o herói histórico, se é concebido menos diretamente como mito, não corre, entretanto, risco algum de confundir-se com o ator que o interpreta: ao contrário, a personalidade conhecida do herói impõe-se mais imperiosamente ao ator. Em todos os casos, o herói deixa intacta a vida privada do ator, enquanto o culto do astro a devora. Naturalmente, não há nada de comum entre a vida privada dos astros e o que se lê a respeito nas revistas. Entretanto, o astro não pode ignorar essa voraz ambição do público que deseja forçá-lo a tornar-se realmente, na vida quotidiana, o que é na tela. Assistimos aí a uma das mais monstruosas vontades coletivas de despersonalização que a história nos mostrou, e essa vontade é tanto mais perigosa quanto atua em caracteres geralmente fracos. Se há muito mais dramas, e nota-

damente suicídios, entre os artistas de cinema do que entre os atores de teatro, é, sem dúvida, pela hipertrofia da personagem imposta.

De volta à vida privada, o ator de teatro é, muito mais freqüentemente do que se pensa, um pequeno burguês econômico (sobretudo as mulheres) e temeroso. Eles têm isto em comum com a maioria dos artistas: no próprio momento de sua maior glória pessoal, continuam, apesar de tudo, insatisfeitos com a existência. O triunfo é, para eles, uma maravilhosa compensação, mas somente uma compensação e talvez experimentem mais cruelmente o sentimento de sua solidão no momento mesmo em que as aclamações parecem embriagá-los. O verdadeiro prazer dos atores, seu único prazer integral realiza-se durante a representação, quando enfim ousam ser eles próprios através da máscara da personagem.

A arte do encenador, encarregado das distribuições está, pois, em descobrir para cada papel o ator que nele encontrar o prazer máximo, ou seja, que por meio dele melhor libertar sua personalidade recalcada. Esta afirmação entra em contradição formal com a de Diderot no famoso *Paradoxo*. Não creio que jamais tenha havido, nem que jamais possa haver grandes atores que representem com todo o sangue frio e só façam apelo à técnica ou à lucidez intelectual, excluindo qualquer emoção. A técnica e a inteligência podem ser apenas auxiliares, e permitir-lhes, na melhor das hipóteses, "fazer de conta", nos dias ou minutos em que a sensibilidade está ausente.

Para compreender bem o *Paradoxo,* parece-me que se deve partir da constatação de que Diderot é um homem de exagerada e doentia sensibilidade e que, por isso, odeia e despreza nos outros os excessos de sensibilidade dos quais ele mesmo não tem o domínio. O sangue frio, que ele chama de insensibilidade, afigura-se-lhe como um ideal inacessível. Enfeita-o com todas as virtudes, faz dele um estado de perfeição tão racional que se torna abstrato e perde toda realidade humana. Por conseguinte, só o atribui ao "gênio" — que é uma maneira indireta de desculpar-se por não poder atingi-lo: no fundo, não acredita nisso. Daí, essas contradições que o levam a escrever que se deve "sentir" a personagem, mesmo quando se está desprovido de "sensibilidade" [1]. É que para ele, explica Belaval, um de seus

[1] Ver o ensaio de Belaval, *Esthétique sans paradoxe de Diderot,* Gallimard, 1950.

comentadores, "sentir é uma questão de julgamento; ser sensível é outra coisa, uma questão de alma". Eis-nos bem no centro da incoerência desse caro século XVIII. Parte-se do princípio de que julgamento e penetração opõem-se à sensibilidade, o que é falso, pois acontece muitas vezes que só a sensibilidade permite alcançar uma visão mais justa, mais profunda, mais verdadeira — e, portanto, um julgamento finalmente mais objetivo — do que o julgamento e a penetração, desprovidos de sensibilidade. Longe de se oporem, os dois meios de conhecimento completam-se. Podem suceder-se no tempo: não se percebe porque nem como eles se excluiriam. A sensibilidade não é necessariamente inconsciente, nem o julgamento insensível: apenas os excessos de sensibilidade — e também os excessos de insensibilidade — cegam.

"O ator, escreve Diderot, adquiriu o hábito de controlar os olhos, os lábios, o rosto: *como é um hábito, não é, pois, um sentimento súbito* da coisa que ele diz, é o efeito de um longo estudo." Diderot confunde sensibilidade e frescor da emoção: só vê verdadeira sensibilidade no "choque imprevisto", na surpresa, na emoção ingênua. É recusar existência a todo amor, a toda afeição duráveis. Cada um de nós sabe quanto isso é falso. Por outro lado, Diderot não parece ver esta verdade, entretanto evidente, de que o hábito, longe de matar a verdadeira sensibilidade, liberta-a. Confiando em sua técnica, o ator pode entregar-se inteiramente à sensibilidade. Sabem disso os encenadores, que constatam diariamente o fato de um bom ator não conseguir viver seu papel enquanto o texto não estiver imperturbavelmente sabido e os lugares definitivamente determinados. Na verdade, Diderot confunde sensibilidade e consciência da sensibilidade. É precisamente na medida em que o ator perde a consciência de sua sensibilidade e deixa de se olhar sentindo, de se escutar sentindo e, direi mesmo, de se sentir sentindo, que ele é a própria sensibilidade. Diderot era desses seres que procuram o gozo da sensibilidade por medo de não serem bastante sensíveis, ou antes, por impotência de sentir sem analisar a sensibilidade. No teatro, é uma verdade (de observação) que os atores que sempre falam de sua sensibilidade, que declaram representar "com todas as suas fibras", são precisamente os que não chegam a matar a obsessiva consciência do que fazem. Entre eles, garanto-lhes que os atores não se enganam. O bom ator, como o bom amante, é aquele que *é* a própria sensibilidade, sem consciência de lei,

sem procura do gozo de si mesmo. Os Don Juan, sempre à cata de uma nova sensação, são, tanto no teatro como fora dele, impotentes.

É conhecida a famosa definição de sensibilidade, dada por Diderot: "Essa disposição, companheira da fraqueza dos órgãos, resultado da mobilidade do diafragma, da vivacidade da imaginação, da delicadeza dos nervos que leva à compaixão, à perda da razão etc." Confunde sensibilidade e medo e, evidentemente, concordamos com ele em que essa pieguice mata a arte. Mas, precisamente, não teria havido nada de paradoxal nessa constatação tão banal. Se o que Diderot condena, chamando-a de "sensibilidade natural" é essa emoção, essa perturbação captada pelo medo, não cabe aqui a menor discussão — salvo, entretanto, acerca do uso da palavra *natural.* O ator Louis Jouvet sente medo, ao entrar em cena: sensibilidade natural, diz Diderot. Louis Jouvet, como Heitor em *A Guerra de Tróia não acontecerá,* comove o público com sua emoção: por que essa sensibilidade não seria igualmente natural? Por que *todas as noites,* ele revive essa emoção? Por que trabalhou bastante para entregar-se à personagem, sem mais se ocupar com gestos, nem com modificações externas da fisionomia, nem com a impostação de voz? O que Diderot não viu foi *a técnica liberta da técnica,* que quanto mais firme for, mais o ator poderá entregar-se à sensibilidade, se a possuir (e quem não a tem?); não a essa sensibilidade de superfície de Jouvet ator, célebre por sua fria penetração e lúcido julgamento, mas paralizado pelo medo, antes de entrar em cena. Mas, ao contrário, pode o ator entregar-se à sensibilidade realmente natural, proveniente da natureza do homem, à sensibilidade recalcada na vida e que, enfim, pode libertar-se sob o abrigo dos projetores (pois o projetor que derruba um muro para o espectador, cria um muro de sombra diante do ator).

Diderot revela-nos que, durante muito tempo, hesitou entre "a Sorbonne e a Comédie". Talvez não se tenha observado suficientemente que o autor do *Paradoxo* é o ator frustrado, que o escreveu para desculpar a frustração aos próprios olhos. Diderot desprezava os atores, porque os invejava. Queria demonstrar a si mesmo que para ser um bom ator, era preciso deixar de ser um homem, despojar-se dele próprio, tornar-se um ser de ferro ou gelo. Daí, todas as suas incompreensões, seus erros de julgamento. Uma observação o impressiona: é que certos atores, no auge da ação, são capazes de fazer *apartes* a seus companheiros. Que ilustração para sua tese! O erro é que, ainda nesse caso,

Diderot só triunfa por criticar uma concepção falsa — a sua — da sensibilidade, da sinceridade, do natural. *A priori,* ele estabelece que, presa de uma emoção violenta, natural e sincera, o homem é incapaz de qualquer reflexão sobre si mesmo. Quem de nós, entretanto, perturbado pela mais cruel emoção que possa existir — por exemplo, diante do cadáver de um ente querido —, não observou que o olhar continua a registrar, com impiedosa objetividade [1], pequenos pormenores, uma ruga de lençol, uma mecha de cabelo fora do lugar, que a sensibilidade se envergonha de não negligenciar?

Londe de ser indício de insensibilidade, essa fuga para a observação é, ao contrário, na maioria das vezes, conseqüência de um paroxismo de sofrimento, como um sopapo de segurança, desferido pelo organismo ameaçado. Lembro-me de ter visto, certa noite, uma de nossas maiores atrizes, uma dessas que "interpretam com alma", como diz Diderot, sair de cena com os olhos cheios de lágrimas. Vendo-me, estourou na gargalhada: "Que profissão idiota, disse; estou choramingando!" Deixo a frase para reflexão dos adeptos do *Paradoxo.* A zombaria, a grosseria eram a reação necessária contra uma emoção demasiado violenta e demasiado pura.

No momento em que escrevo estas linhas, chegam-me dois livros admiráveis e patéticos de Louis Jouvet, cujo nome acaba precisamente de me ocorrer sob a pena há alguns instantes. Duas obras que são talvez o testemunho mais instrutivo que um ator já tenha dado sobre sua condição. Nada aí me parece desmentir as posições que propus acima. Jouvet é tão fundamentalmente contrário a Diderot quanto posso ser. E suas confidências têm tanto maior alcance quanto ele era considerado precisamente o tipo de ator de espírito de ferro, cuja sensibilidade é negada por Diderot. Na verdade, o erro fundamental de Diderot é admitir *a priori* que podem haver seres humanos totalmente desprovidos de sensibilidade. Não tem senso crítico para os testemunhos e toma como verdade estabelecida tudo o que lhe confiam. Um espírito de observação menos ingênuo e, sobretudo, menos cego

---

1 Em seu *Testemunhos sobre o Teatro,* Jouvet cita a respeito dois textos, um de Stendhal: "Se um dia você se bater em duelo, a fim de conservar o auto-controle, conte as folhas das árvores durante o tempo em que arma as pistolas"; o outro de Jules Renard, diante do cadáver do pai: "Em pedaços de papel e na frente de todo o mundo, redijo comunicados; escrevo mal para fazer crer que estou tremendo." Que é isto, escreve Jouvet, senão o desdobramento hipócrita do ator?

pelos excessos da própria sensibilidade tê-lo-ia feito descobrir que existe em todo homem uma sensibilidade virtual, cujo desenvolvimento pôde ser inibido por experiências demasiado dolorosas, mas precisamente aqueles cuja sensibilidade menos se exprime na vida quotidiana, aqueles que um excessivo pudor de expressão paralisa, são também os que têm a mais dolorosa e intensa necessidade de se entregarem. A obra de arte permite a alguns deles libertarem-se sob uma máscara. Camuflados atrás de personagens imaginárias que propõem ao público, ousam enfim ser eles próprios e, graças a essa proteção, podem recriar em si o equilíbrio necessário a uma vida suportável. Mas, assim que deixam o palco, lógicos consigo mesmos, podem muito bem ter empenho em negar a participação real de sua personagem numa exibição cujo impudor, se fosse confessado, lhes pareceria imperdoável.

Há outros para os quais mesmo esse escudo é insuficiente. Não se sentem bastante cobertos pela personagem. Têm o sentimento obsessivo que, através dela, são sempre eles próprios que o espectador descobre. São os que chamamos maus atores, sempre conscientes, não do que fazem, mas *do que aparentam.* São acusados de não ter chama interior, de não ter nenhuma sensibilidade. Isso se deve ao fato de sua sensibilidade estar muito a flor da pele, ser demasiado dolorosa e, seja lá o que fizerem, encontrarem-se em estado permanente de retração. Tal excesso de sensibilidade lhes interdiz realizar a síntese das mil observações que essa mesma sensibilidade lhes permitiu precisamente fazer. Na verdade, creio cada vez mais que há em todos os seres, atores ou não, igual sensibilidade virtual. Mas, em uns expande-se com liberdade, seja diretamente na vida, seja apenas no teatro, sob a proteção dos projetores. Em outros, choca-se num muro intransponível, mesmo no teatro, onde, entretanto, eles se refugiaram com a esperança apaixonada de que a sensibilidade aí encontraria o caminho da libertação. Impotentes (e insisto nesta palavra), impotentes para se exprimirem livre e espontaneamente, tentam sempre penetrar o mistério dessa impotência, por uma análise incessante de suas causas e por uma observação incessante das manifestações externas da liberdade, de que tentam dar a ilusão, por um esforço paciente e patético de reconstituição. Mas, eles reúnem os elementos, colam os destroços e não criam porque lhes falta a faculdade de síntese.

Contaram-me que um de nossos maîs prestigiosos homens de teatro, cuja interpretação, porém, como ator, choca-se sempre no

muro fechado dessa impotência para realizar a síntese, exclamara um dia diante de um ator de segundo plano que espontaneamente representava bem: "E dizer que jamais chegarei a representar como aquele cretino!..." Sua sensibilidade de esfolado vivo, chamando em auxílio uma lucidez intelectual excepcional e uma vontade apaixonada, fracassava em exprimir-se naqueles casos em que a personalidade medíocre do outro triunfava sem esforço. Seus dons terminavam na análise.

Por isso, creio que seria mais exato substituir a clássica distinção de Diderot, entre sensíveis e insensíveis, por uma discriminação mais modesta, porque se limita a constatar os fatos, entre "analíticos" e "sintéticos", em que os segundos são os únicos a trazerem ao espectador o sentimento de conforto.

Naturalmente, há milhares de graus entre esses dois extremos. Como escreve Jouvet, "cada ator é um caso de espécie". Cabe ao encenador descobrir a verdadeira personalidade — isto é, a personalidade profunda, mais ou menos camuflada — de cada um deles. Por isso, um espetáculo oferecido por atores habituados a representar em grupo é sempre melhor do que um qualquer outro. Só o grupo permite o conhecimento exato dos dons de cada um, alternadamente experimentado nos mais diversos papéis, e assim levado a revelar seu segredo.

2. OS PAPÉIS-TIPO

Diz-se habitualmente que desapareceram, com o teatro moderno, os papéis-tipo que havia na comédia italiana (Escaramuche, Pierrô, Arlequim, Colombina, Zanis, etc.) ou no teatro clássico (primeiros atores, galãs, coquetes, primeiros criados, segundos criados, financistas etc.) e cuja correspondência subsiste apenas nas artes do canto. É certo que os autores contemporâneos têm muito mais cuidado em matizar a análise psicológica dos caracteres do que seus predecessores, e preocupam-se muito pouco em inscrever suas personagens nos quadros rigorosos oferecidos pela tradição. Entretanto, os papéis-tipo correspondem a observações gerais tão justas e tão permanentes que fatalmente tornamos a encontrá-los com outras denominações ou mesmo sem que se lembrem de dar-lhes um nome. Haverá sempre galãs, coquetes, bonachões e, se não mais se chega a distinguir, entre as empregadas, a criada de Marivaux da criada de Molière, os caracteres gerais desses dois tipos encontram-se necessariamente nas peças contemporâneas e mesmo no cinema. Pode-se até afirmar que se criam papéis-tipos novos com a evolução do modo de vida. Ao inventar Carlitos, personagem especificamente contemporânea, Charlie Chaplin realmente deu vida, não apenas a uma personagem típica, mas a um verdadeiro papel-tipo, na medida verossímil em que o utilizarem em outros filmes, após o desaparecimento de Chaplin. O bigodinho, o chapéu de coco, a covardia de Carlitos estão tão indissoluvelmente ligadas a esse papel quanto o bigode caído, o chapéu de plumas e a fanfarronada podem estar ao papel de Capitão.

Entretanto, o problema de papéis-tipo só se coloca para os profissionais de teatro e cinema, quando têm de organizar uma distribuição. Prolongando reflexões do capítulo precedente, gostaria aqui de me limitar apenas a propor ao leitor algumas

observações acerca de dois papéis-tipo tão opostos quanto possível: o do galã e o do velho ridículo.

Muitas vezes perguntei a mim mesmo o que determinava num ator a escolha de certo papel. Compreende-se facilmente que um rapaz ou uma moça queiram representar o papel de jovens. Mas, o que os leva a encontrar prazer na modificação da fisionomia, da idade, do andar à maneira dos velhos ridículos? Anotemos, primeiramente, algumas observações. Entre os atores, alguns representam com o rosto limpo apenas enfeitado, segundo a época do papel, com uma peruca ou um bigodinho; outros, ao contrário, gostam de dissimular o rosto sob hábeis maquilagens. No começo da carreira, Jouvet se pintava: pouco a pouco, adquiriu o hábito de representar sempre com o rosto limpo. Pitoeff não se pintava, Lucien Guitry, Dullin pintavam-se.

O velho ridículo gosta de tornar-se irreconhecível. Deforma os traços do rosto, alonga o nariz, acrescenta-lhe um pelote, diminui ou aumenta a testa.

Entre as mulheres, praticamente não há velhas ridículas.

Em certos homens, como Jouvet precisamente, cujo papel primitivo era o de velho ridículo, há uma luta constante para resistir a ele, e permanecer ou ser galã ou ter o primeiro papel, isto é, para chegar a impor o próprio rosto.

Dessas constatações já se pode concluir que o velho ridículo é aquele que se sabe feio, ou ainda aquele que renunciou a ser belo — em todo caso a parecer tal — e que assim dá a impressão de ter renunciado ao narcisismo, que é a tentação congênita do galã e das mulheres. Há sempre qualquer coisa de feminino, senão de afeminado no galã.

Alguns, que não se mascaram, não são, entretanto, afeminados. Mas, talvez tenham medo de perder-se, ao perder o próprio rosto. Talvez pensem que a personalidade está mais ligada à aparência do que ao ser.

Entramos aí num domínio psicológico tão sutil que cada afirmação deveria ser matizada com mil reservas. Mas, quem não vê que abordamos o problema essencial da vocação teatral? Até aqui, a psicologia do ator foi muito pouco estudada; os próprios atores prestam-se a isso com extremo pudor, como se estivessem dominados pelo temor de perder seus dons, caso procurassem penetrar-lhes o mistério. Não é por acaso que geralmente são tão supersticiosos: em relação à arte, vivem em um estado muito próximo de muitos crentes em relação aos mis-

térios da fé. Parece-lhes blasfêmia lançar sobre eles as luzes da razão e da análise. Em todo caso, esse sentimento da blasfêmia ajuda-os a justificar o temor e eles o alimentam cuidadosamente. Os artistas mais inteligentes — um Jouvet, habituado à introspecção e à observação — recusam-se a olhar no que chamam de profundezas de si mesmos: "Se o ator quer descer até o fundo, ele, por ser pesado, afoga-se." Daí, esta afirmação, menos paradoxal do que à primeira vista se imaginaria: "Instáveis, agitados por tudo à nossa volta, sofrendo fortemente as mais leves e as mais fúteis influências, acessíveis a tudo o que é particularmente superficial, de superfície, seres de reação, o que nos atinge mais, o que nos perturba mais é o superficial. É o superficial que nos perturba profundamente." Com efeito, assim que o ator quer pensar mais profundamente, choca-se em inúmeras interdições obscuras que provocam nele uma confusão cruel. Ao contrário, se for atingido diretamente por um fato, sem que sua reflexão consiga estabelecer um escudo entre sua sensibilidade e a excitação exterior, é apenas a sensibilidade que reage, em sua verdade pura, e o ator sente que essa reação parte de suas profundezas. E como o observa muito bem Jouvet, o processo da emoção do espectador é o mesmo. É pela superfície que é profundamente atingido: "Bem expresso, bem pintado, o superficial é também fecundo, eficaz pelos efeitos que produz. É o teatro, e o superficial oferece um aspecto profundo.

Isto porque o jogo teatral é jogado entre seres igualmente ligados — os artistas e os espectadores — nos quais uma distensão só pode ser obtida de surpresa. De onde a importância essencial dos elementos de surpresa na construção de uma obra dramática. Os homens e as mulheres que sofrem nesse palco sofrem apenas superficialmente. Os espectadores que compartilham seu sofrimento só o compartilham superficialmente, protegidos por essa dupla certeza — por essa dupla ilusão — de que sua sensibilidade pode permitir-se cair na armadilha e as mais profundas emoções podem, enfim, ser vividas com toda segurança.

O medo de ver claro dentro de si parece-me assim estar na origem da vocação do ator, como está na origem da vocação do espectador. O teatro é uma arte em que tudo se passa na superfície por medo de ser *vivido* em profundidade.

Se é assim, não há nada de surpreendente em descobrir o mesmo medo na origem dessas especializações da vocação teatral, chamadas empregos. O ator é um ser que, como vimos, preferiu

jogar sua vida antes no *parecer* do que no *ser* — por medo de decepcionar-se com o ser. Mas, que deseja parecer? E como explicar que um ator possa gostar de parecer um avarento, um velho torto e ridículo, um ser desprezível?

Somos obrigados a constatar que há graus na vontade de despersonalização dos atores. O galã, ao representar com o rosto sem pintura, deseja, apesar de tudo, salvar alguma coisa de sua verdadeira personalidade e impô-la aos outros. Com o astro é mesma a personalidade externa do ator que se impõe às personagens por ele interpretadas. No velho ridículo, ao contrário, o intérprete desaparece diante da personagem. Mas, essas constatações só concernem ao aspecto exterior do intérprete, a superfície como diria Jouvet. Na verdade, a personalidade profunda do ator pode muitas vezes exprimir-se bem mais vigorosamente nas composições. Seria preciso, pois, para poder responder ao problema que assinalo aqui, determinar que aspecto da personalidade uns ou outros querem impor.

Isto porque, no fundo, parece ao ator, antes de tudo, que se trata de, sob uma maquilagem mais ou menos aparente, impor-se, fazer-se admitir, reconhecer por uma Sociedade que até aqui recusou o homem enquanto homem. O ator sentiu-se impotente para viver normalmente num meio social cuja fealdade, dureza ou mediocridade esfolavam-lhe a sensibilidade a ponto desse sofrimento lhe ser intolerável. Diante do mundo dos outros, sentia apenas sua impotência. Que vai, pois, procurar no mundo das criações imaginárias, senão uma desforra trazida pelo sentimento de sua própria força que há de encontrar aí? Não penso estar enganado ao afirmar que, conscientemente ou não, é um desejo muito recalcado de poder que o ator procura satisfazer ao representar a comédia — e ele o satisfará naturalmente pelos meios que lhe parecerem mais aptos para obter a vitória: segundo uns, serão os meios mais exteriores; segundo outros, meios mais intelectuais ou espirituais e, em todos os casos, serão mesmo as qualidades cujo valor, garantido aos próprios olhos, terá sido negligenciado ou negado pelo meio social. E da determinação dessas qualidades dependerá sua vocação de interpretar este ou aquele emprego.

Ser "moço bonito" não é uma força na vida comum. O "belo garoto" é quase sempre desprezado pelos homens, seja porque o invejam, seja porque a beleza do rosto se faz acompanhar muito freqüentemente de falta de virilidade. E, entretanto, essa beleza, esse encanto existem e o rapaz bonito sente

seus efeitos reais, notadamente sobre as mulheres. Sente-se, pois, frustrado pela negação de uma qualidade real: o teatro e o cinema surgem-lhe para provar que tal qualidade existe de fato e que ele pode impor, no palco ou na tela, àqueles mesmos que a negam na vida, seu reconhecimento e admiração. O galã é aquele que escolheu como meio de desforra contra a Sociedade injusta, e como meio de poder, o próprio fato pelo qual a Sociedade o rejeitava. A beleza, que era seu ponto fraco na vida real, vai tornar-se uma força na sociedade imaginária que povoa os palcos do teatro.

Por oposição, o velho ridículo será aquele cujas qualidades intelectuais ou a ambição foram negadas pela Sociedade, seja porque o físico as tornava muito pouco aparentes, seja porque o próprio excesso da ambição a fazia suspeita, até mesmo a seus próprios olhos. As personagens feias ou antipáticas que o teatro nos propõe nunca são efetivamente apenas feias ou antipáticas. Dispõem de certo poder: o avarento, graças ao dinheiro; o hipócrita, à sua habilidade; o velho, aos direitos de pai. Se não tivessem esse poder, não seriam personagens de teatro, pois não teriam forças para opor uma vontade à vontade dos outros, condição de toda arte dramática. A Sociedade, por ter dado ao futuro ator a má consciência de sua necessidade muito legítima de poder, vai satisfazê-lo sem constrangimento e sem escrúpulo, ao abrigo das maquilagens de teatro.

É igualmente verossímil que o gosto de transformar a aparência exterior possa ter sido estimulado no velho ridículo pela oposição de um meio social, que manifesta tenaz incompreensão diante das vocações reais da criança ou do jovem. À força de ver seus desejos contrariados, ele foi levado a desejar ser sucessivamente advogado, médico, marinheiro, aviador. Viveu na imaginação essas diversas profissões, mas nunca o deixaram preparar-se para elas. Impuseram-lhe ao contrário a profissão de farmacêutico, como a Jouvet, ou de auxiliar de escritório como a Dullin. Mas, todos esses impulsos permaneceram em estado potencial e o fato de representar perfeitamente, no palco, o papel de um médico ou de um marinheiro talvez seja, para o ator, uma maneira de provar a si mesmo e aos outros a sinceridade deles: "Eis quem eu poderia ter sido."

Ao que parece, é possível, pois, provocar a vocação para velho ridículo — secundariamente — por uma sucessão de vocações contrariadas e, finalmente, por erro de profissão imposta.

Naturalmente, lanço essas idéias como outras tantas hipóteses. Mas, o que me leva a conceder-lhes algum crédito é que elas são tão válidas para o espectador quanto para o ator. Também o espectador vai procurar no espetáculo o sentimento de um poder que exerce por meio de uma pessoa interposta, quando se identifica à personagem. O teatro é uma arte que permite a expressão de todos os desejos de poder cuja satisfação o meio social proibiu. Seria grosseiro concluir daí que o teatro permite ao ator e ao espectador exprimirem-se tais como não são: mas, ele lhes oferece a possibilidade de se realizarem tais como são potencialmente e tais como a Sociedade os impediu de se manifestarem. Por isso, aliás, o teatro é uma arte social por excelência. Se algumas obras triunfam em certos períodos, enquanto seu sucesso parece incompreensível em outros, é porque acalmam necessidades cuja satisfação é particularmente censurada pela Sociedade da época. Estou convencido de que se poderia reescrever a história, levando em consideração os ensinamentos do teatro — mas não como houve tendência a fazê-lo até agora, supondo que o teatro é a expressão *direta* de uma época. Ele revela, sobretudo, os desejos insatisfeitos, as necessidades recalcadas, e acredito que se poderia partir da seguinte regra: a liberdade que se exprime no teatro corresponde à liberdade que a Sociedade recusa aos indivíduos. Mas, estamos ainda nas primeiras tentativas de um método que poderia chamar-se psicanálise coletiva e seria prematuro e perigoso pretender dar agora conclusões definitivas.

Seja como for, se admitirmos as hipóteses acima, parece-me que encontraremos nova justificação para o estudo de um outro emprego: o pai nobre.

Que é o pai nobre, na tragédia: por exemplo, Don Diègue ou o velho Horácio? Um homem de idade, que goza de grande autoridade moral. Isso pode ser traduzido em outros termos: um homem fisicamente impotente e que compensa essa impotência física com um máximo de força espiritual.

Dito isso, como a vocação de pai nobre pode nascer nos muito jovens? Contaram-me a indignação de um grande artista trágico, habituado aos primeiros papéis, a quem tinham proposto Don Diègue: "Como? exclamou, pedir-me para interpretar um vencido!" Ele representou Don Diègue e o fez admiravelmente, compreendendo que esse vencido só o era fisicamente e que sua autoridade moral dominava toda a ação.

Parece, pois, que é a necessidade de exercer uma autoridade moral ou espiritual, necessidade que a pouca idade do ator lhe interdiz de satisfazer plenamente na vida, que pode suscitar no adolescente a vocação de pai nobre. E isso parece tanto mais evidente quanto o emprego de pai nobre exige um físico "nobre", estatura grande, aspecto impressionante. O jovem que dispõe de tais vantagens não deveria ser atraído por um papel de impotente. É apenas porque uma outra forma de poder o seduz.

Nenhum papel trágico aflora tantas vezes o ridículo quanto o papel de pai nobre. Basta um pouco de ênfase para que o público das torrinhas caia na gargalhada. Bastaria um pouco de descuido no estilo do autor para que o pai nobre se tornasse um velho de comédia, ainda por cima cornudo. É que o público não se engana quanto ao caráter ambíguo da personagem. É desagradável que a força moral não se alie à força física. Para que o admitamos, é preciso que a autoridade moral do pai nobre seja verdadeiramente excepcional. E ainda, se o espetáculo da decadência física, da velhice, for demasiado aparente no palco, a dignidade do pai nobre desmoronará. Há tal necessidade de harmonia no homem, que desejamos saber, desejamos ouvir dizer que Don Diègue é um velho impotente. Não desejamos vê-lo. Por isso, os pais nobres são belos, grandes e fortes.

Essa constatação traz-nos de volta à convicção da importância do físico na determinação dos papéis-tipo. Muitos atores não têm o físico do papel. Há os que possuem a estatura desejada, mas aos quais falta a voz. Os erros de papel existem no teatro como na vida. A técnica pode, em certa medida, corrigi-los. Mas, salvo quando dons excepcionais compensam as insuficiências físicas (de Max era pequeno e magro), o infeliz ator "sem papel" encontra no teatro, e ainda mais cruéis porque desapareceu a última oportunidade de evasão, as marcas da vida que abandonara.

3. LUGARES E MOVIMENTOS

Eis o ator, portanto, em presença de uma personagem que acabam de lhe apresentar primeiro o autor, o encenador depois, tal como um e outro a conceberam. Em grande parte, o autor construíra sua personagem a partir de lembranças, com sua imaginação a unir elementos recolhidos aqui e ali, sua liberdade criadora limitada apenas pela necessidade de impor uma coerência, uma unidade orgânica ao conjunto desses elementos. Depois dele, o encenador, guiado por esse esquema, tinha procurado encontrar uma correspondência com a realidade de atores vivos — um pouco como o carpinteiro que avalia com o olhar os grandes pinheiros da floresta, para escolher aqueles que se tornarão os mastros dos navios cujas dimensões o desenhista lhe entregou.

Mas, a partir desse instante em que o ator aceitou ser ele próprio o intérprete de um papel, aparece um fenômeno único na experiência. Enquanto o autor e o encenador trabalharam com imagens ou seres que se apresentam a eles como objetos, o ator faz de si mesmo seu próprio objeto. Sem deixar de ser ele próprio, vai alienar-se em proveito de uma personagem imaginária. Sarah Bernhardt vai ser Aiglon [1], Mounet-Sully o velho Édipo de olhos vazados, escorrendo sangue.

É preciso assinalar imediatamente que a alienação não será total. A medida de Aiglon, a medida de Édipo continuarão a ser, de qualquer modo, as de Sarah Bernahardt ou de Mount-Sully; de uma Sarah ou de um Mounet fora dos limites de sua natureza aparente, livres da prisão dos hábitos, dos constrangimentos, da timidez, das interdições e, entretanto, apenas capazes de realizar os próprios dons ao máximo — não os dons deste ou daquele.

[1] Napoleão II (N. T.).

A sensibilidade desses atores vai-se desatar, embora sempre permaneça a deles.

Assim, desde que termina a distribuição, começa uma luta entre a personagem e o ator — uma luta de que o encenador será o árbitro permanente — porém, apenas o árbitro e não o dono do jogo. Ele é como um escultor que quer extrair uma figura de um bloco de pedra ou de madeira, mas que deve sempre levar em conta a estrutura ou os defeitos da pedra ou da madeira. Há sempre um momento em que a matéria recusa submeter-se. A matéria humana vem por si ao encontro das intenções do encenador e do autor, mas também diz não quando se revela impotente. Quantas vezes um ator não interrompe um ensaio, desanimado: "Essa frase aí, não consigo dizer; esse grito, não posso dar: não estou sentindo." É preciso, então, vir em sua ajuda, fazê-lo descobrir uma outra entonação mais de acordo com sua sensibilidade, transpor em sua intenção senão o texto, pelo menos a tonalidade de um texto que foi escrito, a maior parte do tempo, na ignorância da personalidade do intérprete.

Mas, o trabalho de maestro, que cabe ao encenador e que exige dele uma intuição e uma inteligência cuja audácia não pode excluir escrúpulos, não consiste apenas, como se poderia crer, em agir sobre a sensibilidade ou compreensão do ator e em sugerir-lhe, como um professor ao aluno, o *tom* justo da réplica. Pois nesse momento intervém um fato especificamente teatral: *o corpo entra em ação* — não apenas pelos gestos e movimentos, mais ainda pelo lugar que ocupa no palco.

O lugar de um ator é determinado no teatro por três necessidades, por vezes difíceis de conciliar:

Para o ator, *o melhor lugar é aquele em que ele mais se sente à vontade para dizer o que tem a dizer.*

Para o espectador, *o melhor lugar é aquele em que lhe parece verossímil que se encontre o ator para dizer o que tem a dizer.*

Para o encenador, *o lugar de um ator deve, além do mais, levar em conta o dos outros atores, dos móveis, das entradas e saídas.*

Um pouco de observação do que se passa na vida cotidiana tornará compreensível a importância essencial dos lugares na encenação.

Muito mais do que o sabemos conscientemente, submetemo-nos, com efeito, nas circunstâncias mais banais de nossa vida, a essa necessária ligação entre a personagem que somos (ou que-

remos ser) e o lugar que ela ocupa. À mesa, há o lugar do pai, da mãe, das crianças: basta modificá-los para que surja um mal-estar incontestável. Que é, no fundo, um guia do "saber-viver" senão um guia do saber colocar no lugar, evitando ao máximo, o constrangimento? Por que, se estamos encolerizados, "saímos de nosso lugar", senão por ser a cólera uma ruptura da ordem estabelecida, um protesto contra o lugar que nos deram? Levantamo-nos porque sentimos que nos querem humilhar — humilhar, isto é, etimologicamente rebaixar-nos ao nível da terra. No interior, reparem nesses bons provincianos que passeiam. De vez em quando, param: a conversa chegou ao ponto em que *era necessário* que uma ruptura do ritmo da marcha correspondesse a uma ruptura na sucessão das idéias. Observem um bebê no quadrado, assim que ele começa a ficar de pé: logo arranja um lugar predileto e, mais tarde, no quarto, terá um lugar determinado para certas brincadeiras. Se se afasta para mostrar descontentamento, de preferência será sempre para o mesmo lugar. Por que o pároco sobe ao púlpito? Por que se coloca o convidado de honra à direita, e não à esquerda? Que há mais freqüente do que a repreensão da mãe à criança porque "ela não sabe ficar no lugar"? (O lugar da criança aos olhos da mãe não é necessariamente o lugar da criança a seus próprios olhos.) Por que os próprios móveis têm seu lugar, as garrafas na mesa e as flores num vaso? Há em nós uma necessidade de harmonia que obedece a leis inconscientemente observadas, mas cujos segredos a arte dos arquitetos e decoradores se empenha em surpreender. A mesma necessidade exige que nossos movimentos, nossas atitudes, nossos lugares correspondam a nossos pensamentos ou a nossos sentimentos e traduzam-nos visivelmente. O encenador deve ter o senso agudo desses *simbolismos*. Sua arte consiste em analisar os movimentos e os gestos que fazemos espontaneamente, observar de que sentimentos são eles o indício permanente, chegar assim a possuir um vocabulário dos símbolos visuais de nossos pensamentos — depois, reduzir todos esses elementos a suas manifestações mais simpáticas e mais simples, de maneira a determinar um estilo das mudanças de lugar, dos movimentos e dos gestos.

Foi assim que se criou uma espécie de formulário das leis do movimento no teatro, redescoberto por cada encenador, na esteira de seus predecessores. É regra que não se deve falar andando (pensem no passeio de nossos homens do interior), que o gesto sempre deve preceder a palavra; de acordo com a importância, as réplicas devem ser ditas no primeiro plano ou no fundo. Como

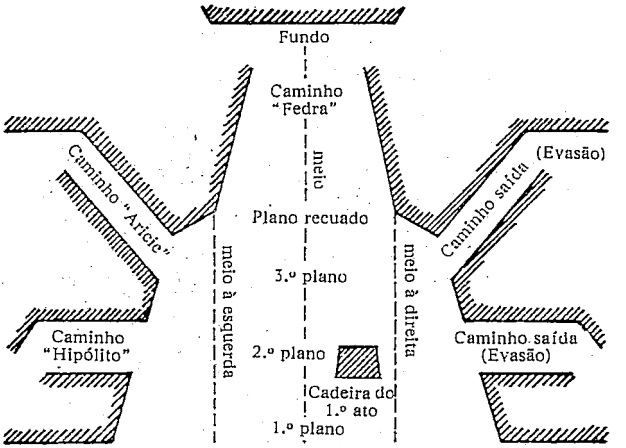
todas as regras, essas leis não passam da codificação de uma longa série de experiências. Estão aí para facilitar, não para ditar a conduta do espetáculo. Pois a personalidade do encenador e a do ator conservam a essencial liberdade de expressão. Há por exemplo, alguns procedimentos conhecidos para manifestar, no teatro, uma atitude autoritária: basta entrar e parar bruscamente; os outros recuam e se calam. Para o espectador, a impressão de autoridade é automática. Mas, o encenador, que só tivesse à disposição essa técnica tradicional, e o ator, que fizesse todas as suas entradas desse modo sumário, cansariam rapidamente o público pelo caráter mecânico da interpretação. Ora, será o próprio ator, ora o encenador que, por lembrar-se de gestos observados em outros ou por intuição pessoal, descobrirá o movimento novo, o movimento *único,* graças ao qual o sentimento de autoridade, imposto ao público, assumirá um caráter original e perturbador.

Mas, raramente um ator está só no palco. Há outros atores, há também os móveis, que sempre ameaçam contrariar o movimento que mais espontaneamente traduziria uma emoção ou um pensamento. No teatro, poucas vezes a linha reta é o caminho mais curto de um ponto a outro. Às vezes, o ator deveria normalmente passar diante de um grupo para chegar a seu interlocutor: mas, então, a atitude do grupo perderia o sentido. É nessas circunstâncias que a intervenção do encenador se faz mais necessária e menos discutível. Cabe-lhe encontrar, a cada momento do espetáculo, o melhor lugar para cada uma das personagens, não apenas com relação ao que deseja expressar essa personagem, mas também àquilo que é necessário que cada uma das outras exprima no mesmo instante.

Trata-se, pois, de um problema permanente que se deve resolver: mas tão logo se encontre a solução, importa que seja fixada definitivamente, isto é, que a cada segundo da representação, cada um dos atores esteja certo de encontrar no mesmo lugar e na mesma posição a mesma personagem: caso contrário, a encenação *desloca-se,* há falsas manobras, tempo perdido, o espectador tem a impressão de uma peça que se distende, e a incerteza dos movimentos cria nele um mal-estar, uma inquietação prejudiciais a seu prazer.

Inicialmente, coloca-se o problema dos lugares para as entradas e saídas. Se lembrarmos o que dissemos da importância da *cena* no teatro, compreendemos que o essencial de uma encenação é encontrar para cada cena a entrada e a saída certas. Por isso, antes mesmo de pensar no cenário propriamente dito, o encenador

estabelece o que chama de marcação, isto é, essencialmente a localização das diversas vias de acesso no local da ação. Acontece, às vezes, que essas entradas são determinadas por motivos puramente lógicos, como é o caso na encenação de *Fedra,* de Jean-Louis Barrault, cujo esquema reproduzo aqui, de acordo com o texto publicado na coleção "Mises en scène".



Cada uma das personagens principais tem uma entrada determinada, que é sempre a mesma. Fedra entra sempre pelo corredor do fundo. Aricie, Hipólito, Teseu obedecem a uma lei análoga. Supõe-se, então, que o aposento de cada um esteja no fundo do corredor que lhe é atribuído. Essa distribuição das entradas tem o mérito de uma extrema simplicidade; mas só pode convir a um número de cenas extremamente reduzido, que se passam no interior de um palácio.

Quase sempre, as personagens servem-se indiferentemente de uma entrada ou outra, segundo as necessidades da ação. Aqui, é a lei da verossimilhança que comanda. Com efeito, importa que o espectador não tenha a impressão de que o personagem que sai possa encontrar o que entra, se a ação implica o contrário. Mas, também ocorre que, ao fim de uma cena, pode estar o ator no pátio, quando sua saída imediata devia fazer-se pelo jardim: todas essas dificuldades devem ser concebidas e resolvidas antes

do início dos ensaios. Muitas outras, que veremos a seguir, acrescentam-se a essas, notadamente as que provêm das necessidades de iluminação do palco. Percebe-se, assim, a complexidade inaudita da representação dramática.

Por isso, se nos quisermos inspirar em determinada encenação, é extremamente perigoso modificá-la. A deslocação de uma cena pode acarretar dificuldades imprevisíveis pelas repercussões que terá, não só nas cenas seguintes ou precedentes, como também no sistema das entradas e das saídas, ou das iluminações. Convém, então, só agir com extrema prudência e certificar-se de que o inconveniente que se queria evitar não provocará outro muito mais grave. Nos teatros de repertório como a Comédie-Française, onde às vezes alguns espetáculos são reprisados vários anos após sua criação ou na ausência de um encenador, um livro consigna escrupulosamente todas as indicações cênicas da encenação original que na reprise é observada em seus mínimos detalhes. Se pensarem, entretanto, que ela ganhará em ser modificada, preferem renová-la inteiramente e não se arriscarem a remendos aventurosos.

4. LINGUAGEM, VOZ E GESTOS

Quantas pessoas pensam que basta, para ser um bom ator, falar no teatro como na vida e ter os mesmos gestos cotidianos! O melhor imitador parece-lhes o melhor artista. E, entretanto, quantos imitadores perfeitos, que se apresentam nos cabarés, são incapazes de fazer carreira como atores. Esse simples fato deveria ser objeto de reflexão para aqueles que não tiveram nem tempo, nem oportunidade para levantar problemas da arte.

Certamente, a arte é uma imitação da natureza. Mas, essa imitação *não pode* ser perfeita. *Foi dessa impossibilidade que nasceram as leis da arte.* A partir do momento em que *nem tudo* é permitido, em que a liberdade deixa de ser absoluta, impõe-se um regulamento que delimita o que é permitido. Não há jogo sem regras. A arte é um jogo. Não há arte sem regras.

Vimos que essas regras são finalmente impostas pela experiência. Por isso, evoluem. Não mais se joga futebol como há cinqüenta anos, não mais se representa como há dois mil anos.

Essa evolução acompanha a da psicologia do público. Em certas épocas, ele aceita regras que recusa em outros momentos. A regra do teatro em versos era comumente admitida no século XVII, quando se convencionava que o alexandrino, o verso de doze pés, seria considerado, no teatro, a linguagem cotidiana, ocuparia o lugar da prosa. Essa regra estava tão solidamente estabelecida que encontramos muitos alexandrinos em certas peças em prosa de Molière. Ele previra escrevê-las em verso e, faltando-lhe tempo, precisou de coragem para ousar apresentá-las em prosa. Na época, se se quisesse dar ao espectador o sentimento da poesia, intercalavam-se versos de oito pés (como Corneille nas estâncias do *Cid* ou de *Polyeucte*).

Essa regra já era infinitamente menos severa do que as observadas pelo teatro grego, onde versos de ritmo diferente

correspondiam obrigatoriamente aos diversos momentos do espetáculo. Uma tragédia grega estava organizada como um balé, com movimentos determinados dos personagens ou do coro, cujo ritmo era fixado pela música do verso. O ritmo de cada uma das partes da tragédia não era determinado arbitrariamente. Sua origem está no próprio ritmo de nossa respiração que varia segundo a natureza de nossas emoções. Todos sabem que certas emoções nos "tiram o fôlego" e que, desaparecido o medo, "respiramos mais profundamente". Na escrita de suas partituras, os músicos continuam a levar em conta essas relações: um *allegro,* de ritmo rápido, corresponde a uma emoção alegre; um *andante,* mais lento, a uma emoção mais grave ou mais dolorosa.

Em nossos dias, só excepcionalmente o público aceita o teatro em verso. Pode-se ver nisso o indício de uma espécie de decadência, de recusa das regras, de gosto menos exigente, de perigosa tendência à facilidade. Mas, pode-se também ver, ao contrário, o indício de um aprimoramento do senso crítico: o espectador tem menos necessidade de se sentir orientado, fica um tanto constrangido com essas tradições que assinalavam tão visivelmente o estilo próprio a cada passagem da peça. Sente-se suficientemente adulto para que não lhe ditem tão grosseiramente as reações que deve ter. A característica do teatro contemporâneo é um grande pudor: prefere-se o que é sugerido ao que é dito.

As leis fundamentais da psicologia humana — e os laços desta com a fisiologia — nem por isso deixam de ser os mesmos. Se mudou o meio de sugerir uma emoção, esta se exprime sempre do mesmo modo no espectador, isto é, ou por retardamento, ou por aceleração da respiração. E a regra fundamental do jogo é que sempre o ritmo do texto deve combinar com o ritmo da emoção. Mas, como só se utiliza a prosa, é pelas variações de ritmo infinitamente mais sutis que o escritor vai observar essa lei.

Vamos abrir, por exemplo, *A Guerra de Tróia,* de Jean Giraudoux e divertir-nos em comparar duas frases de Heitor, uma tomada ao início da peça, quando discutiu rapidamente com Páris sobre o rapto de Helena; a outra, à célebre cena que o opõe a Ulisses.

Première scène: Hector demande à Pâris comment il a enlevé Hélene.

Hector: A cheval? Et laissant sous ses fenêtres cet amas de crottin qui est la trace des séducteurs.

Paris: C'est une enquête?

Hector: C'est une conquête. Tâche pour une fois de répondre avec précision. Tu n'as pas insulté la maison conjugale ni ma terre grecque?...

Tu n'as pas couvert la plinthe du palais d'inscriptions ou de dessins offensants, comme tu en es coutumier? Tu n'as pas lâché le premier sus les échos ce mot qu'ils doivent tous redire en ce moment au mari trompé?

[Primeira cena: Heitor pergunta a Páris como raptou Helena.

Heitor: A cavalo? E, deixando sob as janelas, esses montes de excremento que são o rastro dos sedutores.

Páris: É um interrogatório?

Heitor: É uma conquista. Pelo menos uma vez, procura responder com precisão. Não insultaste a casa conjugal e minha terra grega?... Não cobriste o plinto do palácio ou desenhos ofensivos, como costumas fazer? Não foste o primeiro a gritar para o eco a palavra que todos eles devem repetir agora ao marido enganado?]

Ao tom leve da interrogação correspondem frases breves cujas sílabas estalam com nitidez, sem prolongamento musical. Não há notas marcadas. É um *allegro*.

Vejamos agora a segunda cena.

Ulysse: Je crois que cela sera plutôt une pesée. Nous avons vraiment l'air d'être chacun sur le plateau d'une balance. Le poids parlera...

Hector: Mon poids? Ce que je pèse, Ulysse? Je pèse un homme jeune, une femme jeune, un enfant à naître. Je pèse la joie de vivre, la confiance de vivre, l'élan vers ce qui est juste et naturel.

[*Ulisses*: Creio que isto vai ser sobretudo como se nos pesássemos. Temos realmente jeito de estar cada um no prato de uma balança. O peso falará...

Heitor: Meu peso? Quanto peso eu, Ulisses? Peso um homem jovem, uma mulher jovem, um filho por nascer. Peso a alegria de viver, a confiança de viver, o entusiasmo do que é justo e natural.]

Também aqui as frases aparentemente são curtas, em geral mesmo mais curtas que na cena precedente. Mas, cada palavra importante comporta uma sílaba final tônica, seguida de uma sílaba muda: e temos a impressão de um texto pesado.

"Ce que je *pè*se Ul*y*sse. Je *pè*se un *hom*me *jeu*ne, *u*ne *fem*me *jeu*ne, un enfant à *naî*tre. Je *pè*se la *joi*e de *vi*vre, la con*fian*ce de *vi*vre, l'*é*lan vers ce qui est *jus*te et natu*rel*."

Assim, o ritmo da frase é retardado; prolonga-se o peso exercido na sílaba tônica, graças ao *e* mudo da sílaba seguinte. Todas as notas são marcadas. Temos um *andante*.

Esse curto exemplo basta para mostrar que a língua teatral não renunciou à música do verso, ao abandoná-lo. A tarefa do ator tornou-se apenas mais sutil, pois cabe-lhe manifestar esse ritmo oculto, cabe-lhe fazê-lo perceptível ao espectador.

Como vemos, ultrapassamos de longe a simples procura do natural e seria um contra-senso querer exprimir com "naturalidade" frases cujo ritmo e sentido são deliberadamente excepcionais. O problema, aqui, não é mais imitar o tom da vida cotidiana; é, como para o verso, restituir a essas frases, para além do artifício ou da convenção da construção, sua *verdade*. Essa verdade consiste em dupla correspondência:

1.° uma correspondência entre o sentido e o ritmo;

2.° uma correspondência entre o ritmo da frase e o ritmo da emoção no espectador. É essa *adequação* nas relações que faz o estilo, sem o qual não poderia haver obra de arte.

Para conseguir que o espectador experimente o sentimento desejado, o ator não deve apenas experimentá-lo pessoalmente. Vimos que, às vezes, ele pode dispensar essa experiência com o auxílio da técnica. (Mas, a própria técnica baseia-se numa experiência pessoal, um raciocínio por analogia: na origem, há sempre no bom ator uma emoção realmente experimentada.) Ele deve *exprimi-la,* isto é, torná-la sensível, porém de uma maneira peculiar ao teatro, pois é preciso que seja *imediatamente* sentida.

Acho que não se insistiu suficientemente nessa coerção particular da expressão dramática. A significação das palavras, do gesto, dos movimentos faciais e do tom de voz deve ter bastante força, clareza e precisão para que o espectador a apreenda no mesmo instante com a intensidade exata, desejada pelo autor, pelo encenador e pelo ator.

As coisas não se passam assim na vida. Ao contrário, quando percebemos, por trás das lágrimas do indivíduo, a vontade de comover-nos, nossa piedade retrai-se quase automaticamente. A mais comovente expressão da dor é a que parece involuntária e, se ouso dizer, a que não procura exprimir-se. Por isso, as lágrimas das crianças perturbam-nos mais do que as dos adultos: temos — por vezes, erradamente aliás, pois as crianças muito depressa tornam-se "atores" — a convicção de que elas choram *porque* sofrem e não *para* nos comoverem. Os fotógrafos conhecem bem nossa necessidade de sermos persuadidos de que não se sofre *para* os espectadores: procuram sempre, no momento das catástrofes, a personagem que não espera ser "apanhada ao vivo" ou, entre as personalidades, o momento em que se esquecem de sê-lo. Uma dor que se exibe pode ser tão sincera em que se esquecem de sê-lo. Uma dor que se exibe pode ser tão sincera quanto uma dor oculta, mas sempre há de nos parecer

menos. Esse fato explica-se facilmente pela necessidade fundamental, em todo espectador, de procurar descobrir o segredo dos seres. (Os que sofrem essa necessidade de modo excessivo são chamados: *voyeurs* [1].) Essa necessidade de penetrar o segredo dos seres — ou dos acontecimentos — responde a uma reação instintiva de defesa. O homem que conhece o segredo é mais forte do que aquele que o ignora, e admiramos nos grandes homens a força superior que lhes permite aparentar que não se preocupam com os segredos dos outros: a curiosidade é uma confissão de fraqueza. É essa curiosidade que nos leva ao espetáculo, mas como a confissão é coletiva, não sofremos. (Admite-se que uma sala inteira se entretenha com o espetáculo das mulheres nuas no teatro de revista, enquanto se despreza quem olha fotografias clandestinas, na solidão.)

Na vida, pois, procuramos conhecer o segredo dos seres e quanto mais esse segredo for dissimulado, quanto mais sua confissão for involuntária, tanto mais teremos o sentimento de sua verdade. Deveríamos pois, normalmente, recusar-nos no teatro a acreditar na verdade de um segredo que procura tão manifestamente ser divulgado (e ainda mais no cinema, onde a personagem nem é de carne e osso). Nós, que detestamos o emprego de truques, estamos em presença de um evidente, reconhecido como tal — e é preciso, entretanto, que estejamos tão emocionados quanto na vida, e mesmo mais intensamente, e que, com esse artifício, surja para nós o sentimento de uma verdade superior, a revelação de um segredo mais secreto do que aquele encontrado na observação de nossos semelhantes em sua vida cotidiana. Bastaria essa consideração para demonstrar que para o ator, não se trata apenas de *copiar a vida,* de copiar a expressão da alegria e do sofrimento: não poderíamos ser enganados por muito tempo e o efeito obtido seria o inverso do efeito procurado. Mas, como vimos, ao ator também não basta experimentar a alegria ou o sofrimento. O espectador não está lá, nem para admirar a perfeição de uma cópia, nem para constatar a sinceridade de um ator. Ele não vem ao espetáculo para conferir ao ator Fulano de Tal um diploma de excelente imitador ou de homem sincero. Não tem a disposição de espírito de um especialista ou de um crítico, nem a generosidade ou a curiosidade de um amigo. Na verdade, o ator Fulano de Tal é-lhe completamente indiferente como ator,

[1] Voyeur — pessoa que assiste, sem ser vista e para sua satisfação, a uma cena erótica (N. T.).

durante a representação. Para o espectador, Fulano de Tal, como o cenário, não passa de um meio — um meio para atingir um fim exclusivo, que é o prazer desse espectador. Se esse prazer é satisfeito, o espectador poderá, em seguida, sentir-se reconhecido ao Senhor Fulano de Tal ou, ao contrário, querer-lhe mal porque se sentiu decepcionado com ele. Mas, serão apenas reações secundárias.

Não é o espectador que diz: "Para fazer-me chorar, você deve chorar." O espectador permanece, durante o espetáculo, totalmente indiferente a essa preocupação. O espectador diz apenas: "Para fazer-me chorar, você deve *dar-me a impressão de que está chorando.*" Ele "aceita" ou "não aceita". Só depois, e secundariamente, há de interessar-se pela razão que o fez ou não "aceitar". Entretanto, veio exclusivamente para "aceitar". Veio procurar um segredo, mas de modo algum o segredo do ator, e nem mesmo da personagem; veio procurar o segredo dessa parte dele mesmo, representada pela personagem.

Por isso, pede ao ator para ser tão bom a ponto de fazê-lo esquecer que está em presença de um ator, e de permitir-lhe encontrar-se, afinal, diante de si mesmo, do próprio conflito, dos próprios dramas ou do próprio prazer. Veio ver um artifício ao qual pede que seja mais verdadeiro do que a verdade.

O gênero de milagre assim exigido do ator é comparável àquele que esperamos do acrobata do circo. Desse homem que vai esvoaçar de um trapézio a outro, sabemos que obedece, como nós, às leis da gravidade. Sabemos que não é leve, assim como sabemos que o ator *representa* e que não é a personagem. Ora, pedimos ao acrobata para dar-nos a própria imagem da leveza, para representar, a nossos olhos, a leveza. E por *sabermos* que é pesado, sentimos um prazer intenso em nos vermos forçados a admitir que é leve. Pois a leveza só se define a nossos olhos pela *negação* da gravidade. Ver um balão de criança erguer-se nos ares não nos dá um prazer particular. Sua natureza é ser leve: assistimos a um fenômeno banal e cotidiano. O que nos transporta para um outro mundo, o que nos permite escapar à nossa condição é o espetáculo da leveza do que sabemos pesado. O que, no teatro, torna tão perturbador nosso sentimento da verdade é o fato de sabermos que aquilo que vemos é falso.

Mas, sob que condição aceitamos acreditar na leveza do que é pesado, na verdade do que é falso? Sob a expressa condição de que não tenhamos *tempo* para refletir e para lembrarmos, constatarmos que o pesado é verdadeiramente pesado, ou o falso,

verdadeiramente falso. O acrobata não deve ficar um segundo em repouso ou a ilusão desaparece. O sentimento da leveza só pode vir de uma sucessão de sentimentos instantâneos de leveza. Suponhamos que, graças à uma técnica apropriada, um acrobata consiga manter-se mais de um segundo, digamos um minuto, a um metro do solo (como vemos, nas feiras, pratos que se deslocam sozinhos a alguns centímetros de uma mesa). Deixaremos imediatamente de crer na leveza, suspeitaremos de um truque; voltaremos à idéia do artifício admitida no começo, mas que o acrobata tinha por único objetivo forçar-nos a esquecer. Por isso, o sentimento de verdade, experimentado diante do artista, só nos pode ser dado no *imediato* e mantido pelo *movimento*. A expressão de sofrimento ou de alegria do ator deve ser-nos sensível, no próprio instante, com sua intensidade máxima, e uma outra expressão, talvez da mesma ordem, mas já diferente, deve ser-nos comunicada imediatamente depois, sob pena de analisarmos a primeira e descobrir sua mentira. Assim, a arte do teatro é um conflito permanente entre o verdadeiro e o falso, conflito que se produz de segundo em segundo: isso é o patético do palco.

Vê-se, desse modo, a que ponto não se pode tratar de *naturalidade* no teatro. O natural é a própria negação da arte. A arte é a mentira que atinge o ponto culminante, é a mentira que se impõe como a verdade mais verdadeira.

Por isso, as formas primitivas do teatro eram tão cruamente mentirosas. As máscaras, as danças, a linguagem ritmada colocavam-se, no início, como não-verdades. Não era possível, nem ao ator, nem ao espectador cometer um contra-senso. O problema do *natural* não podia colocar-se. Ao acumular obstáculos à própria aparência do natural, forçavam-se os artistas e o público a travar ou a suportar o combate contra a mentira, em todo o seu cruel rigor.

O teatro moderno complicou singularmente as coisas ao procurar a facilidade. Os progressos da técnica da iluminação e do cenário, o abandono da linguagem ritmada ofereceram uma tentação permanente de facilidade.

Acreditou-se recriar mais facilmente a ilusão, copiando cada vez mais fielmente a realidade sem que se percebesse que não há mais ilusão quando não há mais mentira. Tal excesso engendrou como contra-veneno um teatro esotérico cujo erro consiste em reintegrar a mentira pelo intelectualismo, em lugar de restituí-la

sob as *formas* visuais, auditivas, isto é, pelo *estilo*. Ao tomarem justamente consciência da necessidade de fugir ao natural, em lugar de oporem à imitação servil dos móveis, do vestuário, da linguagem falada, um estilo novo de decoração ou linguagem, que teria restabelecido no espectador o sentimento de que lhe dão o verdadeiro por meio do falso, esqueceram-se de que o teatro é, antes de tudo, uma arte que só atinge a inteligência por intermédio da sensibilidade e dos sentidos, e procuraram quase exclusivamente a mudança pela expressão, em geral, amorfa, de um pensamento mais sutil, mais obscuro ou mais surpreendente.

Entretanto, e intuitivamente, o teatro defendeu-se contra essa dupla ameaça. Uma vez que ele se enganara a ponto de partir do verdadeiro, do cotidiano, da realidade admitida antecipadamente, esforçou-se para libertar-se, apesar de tudo, demonstrando que esse verdadeiro não era verdadeiro. Viam-se assim, e isso é exato em nove peças modernas entre dez, seres, em todos os aspectos semelhantes àqueles com que estamos todos os dias, revelarem-se, ao longo de uma peça, muito diferentes do que pareciam ser. Procuravam-se descobrir, nesses civilizados modernos, apetites tão brutais quanto os dos tempos primitivos (Dumas Filho, Bataille, Bernstein) e, em seguida, após tê-los mostrado como diferentes de nós, conduzi-los a um estado de crise que os reintegrava em nossa humanidade. A mentira tirava sua desforra, pois que a aparente verdade inicial (personagens cotidianas, linguagem cotidiana) não passava, na realidade, de uma armadilha, destinada a fazer-nos aceitar mais facilmente temperamentos excepcionais, odiosos, em oposição a nossa civilização (tão diferentes de nós quanto as personagens mascaradas do teatro antigo), para finalmente levar-nos a fraternizar com eles, no momento do paroxismo passional. Assim, a despeito das aparências, o teatro moderno aceitava a regra do jogo, ao acrescentar apenas uma etapa preliminar às duas etapas do teatro clássico, segundo mostra o esquema abaixo:

TEATRO ANTIGO E CLÁSSICO

1.ª etapa	*2.ª etapa*
As personagens apresentadas, manifestamente não são tiradas de nossa realidade cotidiana; são mascaradas, ou falam em versos, ou são reis e príncipes.	Revelam-se, entretanto, semelhantes a nós e chegam mesmo a revelar-nos nossos próprios segredos.

1.ª etapa	*2.ª etapa*	*3.ª etapa*
As personagens apresentadas são nossos semelhantes, vivem e exprimem-se como nós.	Trata-se apenas de uma aparência. Na verdade, são revoltados, recusam nossa civilização. Sua semelhança conosco não passava de uma máscara.	Revelam-se, entretanto, semelhantes a nós e chegam mesmo a revelar-nos nossos próprios segredos.

Pode ter parecido que tais considerações se afastavam muito do problema da linguagem, da voz e dos gestos. Entretanto, vê-se agora, como são dominantes. Com efeito, até no teatro moderno, quer dizer, o teatro que mais imita as condições, a linguagem, a voz, os gestos do homem contemporâneo, essa imitação só consegue subsistir durante algumas cenas. Ela só é válida se se dissolver por si mesma e der lugar à criação de personagens que escapam à condição cotidiana (por suas paixões, imaginação ou qualquer outra causa). Em outros termos, seja qual for a verossimilhança da exposição e, nessa exposição, a da linguagem e a dos gestos, ela deve ser abandonada e, a todo custo, dar lugar a um *estilo* (Dullin exprimia a mesma verdade ao dizer que não há verdadeiro teatro sem *transfiguração*).

Temos assim a resposta à questão feita no início deste capítulo: por que um bom imitador pode não ser um bom ator? Porque, em dado momento, o ator deve parar de imitar para criar, parar de falar como todo mundo para falar segundo um ritmo *anormal*. Deve arrastar-nos para um mundo diferente do mundo, o mundo da mentira, que se pode chamar também o mundo do sonho. Essa necessidade de mudança é tão instintiva no espectador que nos palcos modernos, os atores que encontram mais facilmente um acolhimento caloroso são os de sotaque estranho (Sarah Bernhardt, de Max, os Pitoeff), ou os dotados de um defeito físico (Dullin era corcunda, Jouvet não tinha fôlego). O cinema, arte realista, escolhe seus astros sobretudo entre os mais belos; o teatro, arte de transfiguração, admite, de início, as imperfeições e as utiliza.

Mas, naturalmente, esse domínio da mentira deve submeter-se as leis. Para que o universo teatral possa opor-se ao nosso e substituí-lo, é mister primeiro afirmar-se como um universo, isto é, um todo ordenado, orgânico, com suas leis precisas. Não basta, pois, que o movimento teatral seja anormal; é necessário que obedeça a um ritmo preciso — traduzido ora pela linguagem,

ora pelo gesto —, ora pela medida dos versos, ora pelo ritmo da prosa.

É esse conjunto de condições que cria o *estilo;* podemos agora defini-lo: *uma ordem arbitrária entre as coisas* (ou palavras, ou gestos). O estilo opõe-se, assim, ao natural porque é arbitrário, e à liberdade anárquica porque é uma ordem.

Um ator tem estilo quando é capaz de abandonar o natural para criar um modo original de expressão (pela dicção, a voz e os gestos), e quando é evidente que esse modo de expressão se submete a leis precisas e tão rigorosas que nos *parecem* necessárias, portanto naturais, no sentido em que o são os diversos fenômenos da *natureza.*

Vimos há pouco que a lei da expressão teatral era o movimento, dirigido a um máximo de efeito imediato. Constatamos agora que a instantaneidade da arte dramática encontra seu equilíbrio na permanência do estilo.

E concluímos, na mesma ocasião, pela oposição fundamental entre a expressão natural e a expressão dramática. Não apenas a arte dramática só existe onde existe estilo (e um estilo nitidamente determinado pelos componentes que acabamos de analisar), mas ainda há um estilo diferente para cada gênero (comédia, drama, tragédia), para cada atmosfera (séria, distendida, leve), e mesmo, entre os grandes, para cada ator.

Freqüentemente, censura-se o Conservatório dramático por dar a todos os seus atores o mesmo estilo de dicção ou andar. É um pouco como se censurassem os professores por ensinar a todas as crianças as mesmas regras de gramática. O essencial é os jovens atores saberem que a linguagem teatral, a dicção teatral, o jeito de andar no teatro têm suas leis; a experiência ditou quais as fundamentais e são essas que ensinam. Quanto ao resto, cabe-lhes tentar criar mais tarde suas próprias leis, seu próprio estilo, como o fazem os escritores aos quais ensinaram primeiramente o vocabulário e a gramática de todo mundo.

Não se fala do mesmo modo no teatro e fora dele, pela simples razão de que não há nada de espontâneo no teatro: o texto que se vai dizer é conhecido antecipadamente, em quase todas as palavras; o gesto que se vai fazer é calculado antecipadamente. A expressão teatral é para a expressão o que esta é para o grito. A criança, que por definição não sabe falar, exprime, porém, muito claramente sua satisfação ou sua mágoa. Mas, não o exprime com precisão. Sabe-se que ela chora, mas

nem sempre se sabe por quê; os pais, às vezes, levam tempo para compreender a causa das lágrimas — e essa demora pode tornar-se para eles um motivo de constrangimento, nervosismo, inquietação, angústia. Ensinar uma criança a falar é ensiná-la a exprimir o prazer ou a dor com mais precisão e de um modo mais rapidamente interpretável. Entretanto, a vida comum não exige de nós que compreendamos *imediatamente,* no mesmo instante, o que dizem os outros. O teatro exige. Por isso, uma segunda etapa deve ser superada pela expressão teatral. Alguns textos, muito claros à leitura, porque o leitor tem tempo para fazer pausas, para voltar atrás no que leu, tornam-se obscuros no teatro onde, em duas ou três horas, devemos assimilar acerca das personagens conhecimentos que, na maioria dos casos, só nos são revelados na vida, após meses ou anos.

No teatro, todas as regras da elocução e do gesto são, pois, oriundas dessa imperiosa necessidade de tornar compreensível depressa e claramente, não apenas o sentido intelectual das palavras ou dos gestos, mas também sua significação afetiva. Por isso, a dicção tem uma importância tão essencial. É preciso que as sílabas sejam ouvidas sem esforço de todos os pontos da sala. É preciso que cada palavra, cada grupo de palavras cheguem até nós com o sentido exato e preciso, desejado pelo intérprete. Daí, a necessidade primordial para um ator de controlar a voz. Não só deve ser bem *impostada* (isto é, não exigir dele nenhum esforço, uma vez que todo sentimento de esforço no intérprete provoca um constrangimento no espectador), mas ainda deve poder ser utilizada à vontade no registro desejado. Repitamos, importa muito pouco que essa voz de teatro seja diferente da voz normal dos homens na vida. Mesmo se, de início, ela surpreende, basta que seja *aceita,* graças à riqueza e precisão das entonações. Há vinte anos, recusava-se ainda a música de jazz: todos reconhecem-lhe agora direito de cidadandia porque compreenderam que ela possuía suas leis. Um ator dotado de uma bela voz, na escala média, por exemplo, mas incapaz de elevá-la até o agudo, pode ser mais insuportável do que um ator que dispõe de uma voz desagradável, mas que a pode utilizar adequadamente em toda a extensão de seu registro.

Mas a voz, naturalmente, não passa do instrumento de uma melodia que deve ser ouvida, antes de tudo. Se o estudo da dicção ou da declamação está na própria base dos estudos dramáticos, está claro que o teatro não é nem uma arte de dicção, nem uma arte de declamação. Não é por saber dizer um verso,

isolado de um texto, com toda a clareza, precisão e matizes desejados que se sabe dizer com precisão o mesmo verso no interior de um contexto. No teatro, nem a palavra, nem a frase, nem mesmo a réplica existem em si: elas só existem em relação ao que precede ou vai seguir-se.

Nesse ponto, eu não poderia fazer mais do que aconselhar a leitura do admirável estudo, publicado por Georges Le Roy no prefácio a sua encenação de *Athalie* [1] (notadamente p. 26 a 39).

Nenhum texto me parece mais luminosamente explícito do que algumas linhas dedicadas à maneira de pronunciar a simples palavra *Oui,* no início da tragédia d'*Athalie:*

> Oui, je viens dans con temple adorer l'Eternel.
>
> [Sim, venho ao seu templo adorar o Eterno.]

Esse *"oui",* escreve Georges Le Roy, que Racine emprega de bom grado no começo de uma tragédia, tão difícil e quase impossível de dizer se for um começo, torna-se fácil *se responder à ação discreta de Joad, que acabamos de indicar.*

Com efeito, antes mesmo que Abner, o homem que diz sim, comece a falar, Joad estava no templo, onde Abner o encontra. Ao vê-lo chegar, Joad, sem nada dizer, parece perguntar "o sentido oculto da vinda desse general que poderá servir a causa do Eterno. E é a um simples movimento do rosto ou das sobrancelhas (como quando diante de uma confidência dizemos: "Ora!") que Abner vai responder pelo primeiro verso".

Em outros termos, no teatro, a palavra sempre deve ser pronunciada "em situação". Ela só encontra um sentido pelo conhecimento que o espectador adquiriu da situação. Pode-se certamente imaginar para o *sim* uma situação diferente da proposta por Georges Le Roy; pode-se imaginar que ele responde a um diálogo interior, a uma espécie de espanto de Abner por encontrar-se no templo. De qualquer modo, é impossível achar o tom justo desse *sim,* se não se fizer um esforço para situá-lo em relação a uma ação, visível ou não.

Nada é mais comovente, ao longo de um ensaio, do que ver um ator procurar o *tom* de uma réplica. Já assinalamos a importância do *lugar* em que ele está. Mas vamos encontrar aqui o problema essencial do teatro. Assim como um lugar só existe

[1] Editions du Seuil.

relacionado a um local, a objetos, a personagens, a palavra só existe relacionada à ação, isto é, a um conflito. Tudo, no teatro, é afirmação ou negação, aceitação ou recusa. Não há estado de indiferença. Quando Valéry escreve: "Nós, civilizações, sabemos agora que somos mortais", a afirmação já comporta uma forma "dramática", pois certamente deseja opor-se a crenças anteriores. Entretanto, essa frase anuncia-se como uma verdade em si, apesar de "nós" e "agora", que a situam e datam. O que conta é a *idéia* de que as civilizações são mortais. A questão que se coloca é saber se essa idéia é justa ou falsa, nada mais. No teatro, ao contrário, nunca se coloca a questão de saber se uma idéia é verdadeira ou falsa, mas somente se, em situação, ela é forte ou fraca, vencedora ou perdedora, se começa ou interdiz uma ação. Temo que nunca venha à mente de um professor explicar aos alunos o sentido do *oui* de Athalie. O ator que deve pronunciá-lo, que deve achar o tom, é obrigado a interrogar-se sobre ele. Se o *oui* não é uma resposta, não tem valor dramático algum; só se pode escamoteá-lo.

Tomemos um outro exemplo, sempre de *Athalie*. É o verso do ato II (cena VII, verso 688):

> Le bonheur des méchants comme un torrent s'ecoule.
> [A felicidade dos perversos como uma torrente se escoa.]

Vamos analisá-lo como fizemos com a frase de Valéry: perguntaremos apenas se é verdadeiro ou falso — e, quem sabe, talvez pensemos que é uma verdade muito discutível. Em todo caso, julgaremos segundo a verdade que lhe atribuirmos. No teatro, não há nada disso. Para saber se esse verso é bom, ou belo, deve-se primeiro perguntar quem o disse (Joas, uma criança), a quem é dito (a Athalie, uma rainha poderosa e hostil). Deve-se sobretudo perguntar sobre sua *intenção*, seu valor no combate entre Athalie e Joas. Vemos, então, que esse verso vem como réplica à tentadora proposta de Athalie:

> Les plaisirs près de moi vous chercheront en foule
> [Os prazeres junto a mim vos hão de procurar em massa.]

e é uma acusação cheia de perigos: os maus a quem faz alusão o pequeno Joas são a própria Athalie, que não se engana, pois retruca:

> Ces méchants, quels sont-ils?
> [Esses perversos, quem são?]

E o velho Joad, apavorado com a audácia temerária do pequeno Joas, salta em seu auxílio:

> Hé! Madame, excusez un enfant...
> [Eh! Senhora, desculpai uma criança...]

Enquanto a frase de Valéry constituía um todo, que se podia praticamente dissociar do contexto, sem que ela perdesse o que quer que fosse de sua significação, o verso de Racine, isolado, torna-se uma coisa morta, como a pedra de um castelo destruído.

É, portanto, muito falso pretender que há erro na afirmação "isso é teatro" ou "isso não é teatro", uma vez que o mesmo verso de Racine assume um sentido, um valor e uma verdade diferentes conforme seja lido num poema, num romance ou num tratado de moral — ou vivido no teatro. Lá onde ele não teria passado de constatação, conselho ou princípio, aqui se torna flecha envenenada e perigosa mesmo para quem o emprega.

A maneira de pronunciá-lo será, pois, totalmente diferente num e noutro caso — e também a atitude de quem o disser. Com efeito, se esse verso não passa de um fragmento de obra filosófica, ninguém, ao lê-lo, pensará que ele exige ser dito por uma personagem de carne e osso. Ao contrário, uma força imperiosa leva-nos a imaginar o pequeno Joas com a expressão teimosa, os olhos faiscando de ódio, de pé, tão fraco e tão seguro de si, diante da terrível Athalie.

No teatro, a palavra *implica* o movimento, a atitude e o gesto — mas gestos, atitudes e movimentos diferentes daqueles da vida cotidiana, pois devem, como as palavras, carregar-se de um máximo de significação num mínimo de tempo — e sua amplitude, intensidade, freqüência, ritmo serão diretamente condicionados pela situação.

Qualquer um pode observar que em certas cenas, profundamente dramáticas, basta um movimento de olhos para transtornar uma situação. Na grande cena do ato IV de *Britanicus,* Nero ouve sem dizer uma palavra, sem fazer um gesto, a longa, veemente e acusadora defesa de Agripina. Seu mutismo, sua impermeabilidade acabam por criar um clima de desorientada inquietação para Agripina, que lança seu último grito:

> C'est vous qui m'ordonnez de me justifier.
> [Sois vós quem ordenais justificar-me.]

Ela está lá, diante dele, ofegante, angustiada. Arriscou tudo; que vai acontecer? O instante é trágico [1]. Antes mesmo que Nero tenha começado a falar, Agripina sabe, e nós com ela, que um simples olhar dele vai condená-la ou absolvê-la, fazê-la vitoriosa ou vencida. Para o artista trágico é, então, suficiente erguer os olhos para ela a fim de que se nos evidencie todo o sentido da longa tirada que vai pronunciar. As palavras não farão mais do que explicar e precisar o gesto. Outras vezes, ao contrário, é o gesto que esclarece o sentido das palavras. Em suas notas à encenação do *Avarento,* Dullin explica que, ao longo da famosa cena de Harpagão: "Au voleur! au voleur!" [2], o avarento que exclama: "Je n'en puis plus, je me meurs, je suis mort, je suis enterré" [3], *cai esgotado e, um pouco por ser sincero, um pouco por ser ator, finge-se de morto.* Evidentemente, nesse caso é a mímica que precisa o sentido das palavras — e determina o quanto há de sinceridade ou comédia na atitude do Harpagão.

Sem dúvida, é possível estabelecer, e não deixaram de fazê-lo, certo número de regras, válido para a comédia ou para a tragédia. O que precede mostra suficientemente que, se elas têm o mérito incontestável de assegurar uma técnica de base, suscetível de evitar muitos erros para os atores, em início de carreira, fazendo-os gozar os benefícios das constatações da experiência dos mais velhos, nunca poderiam dispensar o artista de tornar a questioná-las a cada novo papel. No teatro, não mais do que na vida, não há dois seres, nem duas situações rigorosamente semelhantes. O artista genial é aquele que, ao descobrir, em relação a si mesmo e ao público, a originalidade profunda, a singularidade de uma personagem ou de um papel, consegue traduzi-las com *justeza,* isto é, com verdade inimitável.

---

1 E o hábito francês de aplaudir no fim das tiradas é verdadeiramente um sacrilégio, uma mutilação. Aqui ele nos priva de um dos mais perturbadores *silêncios* que o teatro pode oferecer.

2 [Ladrão! Ladrão!]

3 [Não posso mais, estou morrendo, estou morto, estou enterrado.]

5. CENÁRIO E ILUMINAÇÃO

Qual o lugar do cenário no jogo teatral? Acontece freqüentemente aos espectadores aplaudirem um cenário que, apesar de sua beleza, é o verdadeiro responsável pelo insucesso de uma peça. Como, portanto, reconhecer o valor real de um cenário?

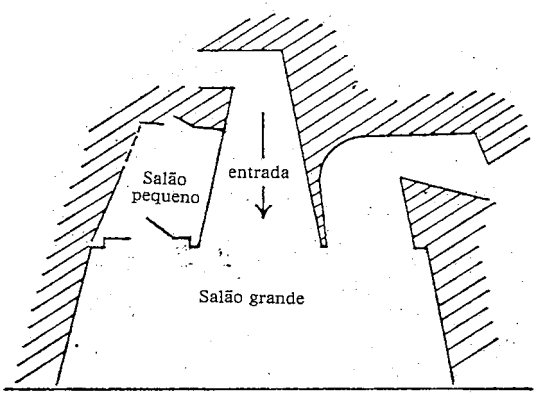
Aqui, como em outros casos, deve-se partir da regra fundamental da interpretação dramática: *o movimento. Um bom cenário é, antes de tudo, o cenário que serve ao movimento da peça.* Pode ter outras qualidades, ser agradável à vista, ser bem proporcionado, traduzir exatamente a atmosfera da peça. Mas, essas qualidades serão insuficientes se, por uma razão ou outra, o cenário embaraça o ritmo da representação.

Se se tratar de uma peça com cenário único, bastará que este não prejudique as evoluções dos atores, tais como as ordenou o encenador, isto é, que as entradas estejam convenientemente situadas e que sua construção torne verossímeis todos os apartes necessários. Salvo no *vaudeville,* onde se admite que duas personagens, a cinqüenta centímetros de distância, possam proferir para centenas de espectadores e, às vezes, para outra personagem afastado, reflexões que o vizinho próximo não ouve, é necessário, com efeito, que a atenção do espectador não seja desviada pelo sentimento de uma inverossimilhança demasiado chocante. Na representação do *Misântropo,* por exemplo, é melhor que Alceste, refugiado, no ato V, em seu "cantinho escuro", esteja realmente fora da vista de Célimène e Oronte que entram julgando-o ausente. Não é necessário, entretanto, que o decorador imagine um verdadeiro "recanto", o que conviria mal ao estilo clássico, sóbrio e nu, que se deve impor numa sala do século XVII. Um cenário é fatalmente a resultante de várias exigências, por vezes difíceis de conciliar.

Um dos cenários mais surpreendentes que vi é o que Suzanne Lalique, a pedido de Dullin, executou para as representações de *A cada um sua verdade*, na Comédie-Française. Como a peça de Pirandello tivesse uma atmosfera de estranheza e semiloucura, Dullin quis um cenário complicado, extravagante, que desnorteasse, por sua forma inabitual, a previsão do espectador. Mas, esse cenário devia permitir, por um lado, a chegada visível das personagens principais para o espectador, mas invisível para os atores; por outro lado, o isolamento de certos grupos à esquerda ou à direita dessa entrada. Devia-se, enfim, ter vista para um salão, dependente da peça principal.

Suzanne Lalique executou o plano que se segue.

Em princípio, nada mais artificial do que essa marcação, assim como nada mais artificial que a decisão, tomada pelo encenador, de fazer deliberadamente a personagem principal (A Sra. Frola ou o genro, conforme o caso) sentar-se numa cadeira, colocada rigorosamente no centro do palco, diante do corredor da entrada. Entretanto, a arbitrariedade dessa marcação era tão lógica que, em momento algum da representação, o lugar das personagens deixava de ser absolutamente natural.



A marcação de *A cada um sua verdade*. (Observaremos sobretudo a forma do salão grande que termina à direita em curioso recuo com forma de cornífero. Não há porta entre o salão grande e o corredor de entrada.)

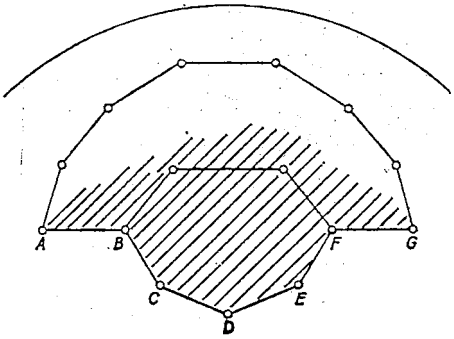
As grandes dificuldades técnicas da realização de um cenário apresentam-se apenas quando se deve mudá-lo, no decorrer da

mesma peça. É aqui que a lei do movimento assume seu aspecto mais rigoroso. Até nosso século, o hábito dos longos entreatos permitia mudanças relativamente fáceis. Mas, o espectador de 1950 só admite, no máximo, dois entreatos. Caso contrário, parece-lhe que a peça se alonga muito. Deve-se, pois, levar em conta essa exigência psicológica.

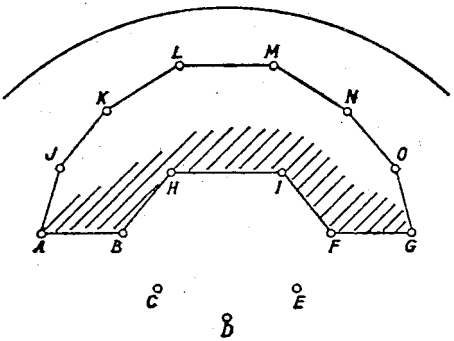
A técnica mais simples consiste na construção de cenários que possam encaixar-se uns nos outros. Por exemplo, faz-se um primeiro cenário pequeno e coloca-se o segundo atrás dele, de modo que baste suspender o primeiro nas armações, para que o segundo apareça quase imediatamente. Ou, ao contrário, constrói-se um primeiro cenário muito grande, no qual desce o segundo. Mas às vezes esse procedimento é impossível. Se, por exemplo, o primeiro ato se passa numa floresta e o segundo no interior de um castelo, é difícil substituir instantaneamente essa floresta por esse interior. Alguns autores experientes levam em consideração tais dificuldades no momento de conceber a peça. Na maioria dos casos, a responsabilidade de resolvê-las cabe apenas ao decorador. Assim nasceu a idéia do que hoje chamamos de um "dispositivo cênico". Consiste em estabelecer, para o conjunto da representação, certo número de elementos fixos, suscetíveis de serem utilizados em todos os cenários sucessivos e de cuja modificação ficam encarregados apenas alguns acessórios móveis (cortinas, armações etc) [1].

Nesse plano, não creio que se tenha jamais ultrapassado a engenhosidade, nem a virtuosidade do dispositivo cênico que René Moulaert concebeu para as representações do *Conto de Inverno,* na Comédie-Française. Aí, a mais espantosa riqueza de apresentação alia-se à mais rigorosa economia de meios. Tendo de representar sucessivamente diversas salas de um palácio, uma prisão, uma rua, uma corte de justiça, uma praia à beira-mar sob a tempestade, uma festa de cidade pequena; tendo de fazer com que as personagens emigrem sucessivamente da Sicília à Boêmia, depois da Boêmia à Sicília, o decorador, sob a direção de Julien Bertheau, limitou-se a estabelecer um dispositivo cênico estritamente reduzido a pequena plataforma circular e a duas filas de mastros concêntricos, entre os quais se abrem ou fecham cortinas, manejadas manualmente pelos figurantes. Alguns móveis

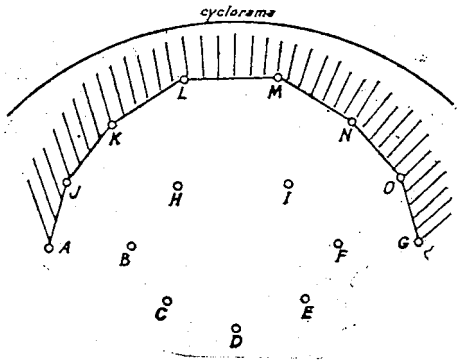
[1] Como o objetivo desta obra não é dar indicações técnicas, remeto o leitor interessado por esses problemas ao excelente *Tratado de cenografia,* de Pierre Sonrel.



I. O dispositivo cênico do *Conto de Inverno* se compõe essencialmente de duas fileiras sobre as quais correm as cortinas. Ao longe, um ciclorama. Quando as cortinas A, B, C, D, E, F, G estão fechadas, a cena se passa no proscênio. O resto fica invisível.



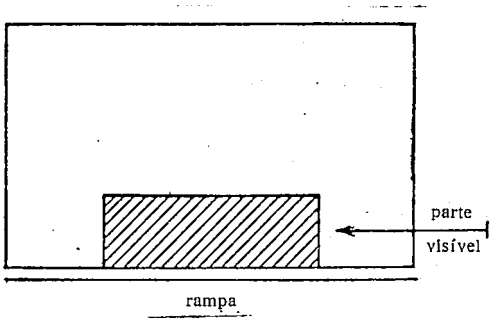
II. As cortinas B, C, D, E, F estão abertas. Os pilares C, D, E não contam mais no cenário cujo fundo se inscreve na linha A, B, H, I, F, G.



III. Bastaram alguns segundos para que, ao se abrirem por sua vez as cortinas B, H, I, F, o horizonte se alargue consideravelmente até a imensidão do ciclorama. Surgirão igualmente variações com as cores diferentes das cortinas, conforme os atos e o jogo dos praticáveis.

e a magia da iluminação fazem o resto e o espectador deixa a sala com o sentimento de ter assistido à mais luxuosa das encenações.

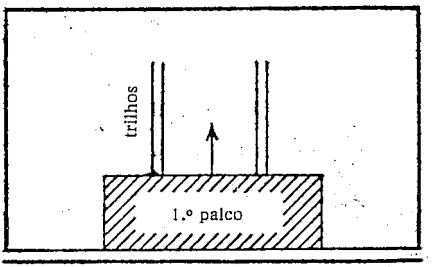
Naturalmente essa técnica não é aplicável a qualquer obra dramática. Tanto no teatro quanto na vida não há solução-tipo. Por isso, é perigoso confessar-se *a priori* partidário das encenações despojadas ou das encenações grandiosas. Seria ridículo representar *Esther* com cortinas, enquanto *Andrômaca* pode praticamente prescindir de cenário. Algumas obras exigem cenários realistas; para outras, ao contrário, basta sugerir, pois o texto é seu próprio cenário.



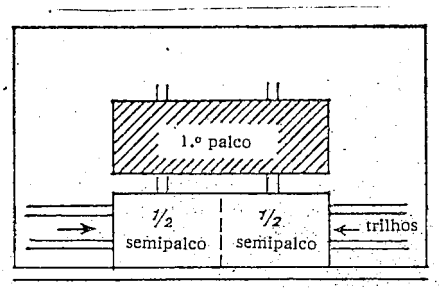
A engenhosidade dos técnicos descobriu inúmeros procedimentos para tornar as mudanças de cenário mais rápidas, desde o palco giratório, que representa um cenário enquanto se edifica outro no lado oposto, até o palco em elevador do teatro Pigalle, ou os cenários projetados na tela da Ópera. Mas, assim que a eletricidade intervém, os maquinistas desconfiam: nunca se fica totalmente seguro de evitar uma interrupção de energia. Por isso, sempre se prefere o procedimento mais simples. Para *Os Subterrâneos do Vaticano,* que exigiam cenários realistas, J.-D. Malclès, a pedido de Jean Meyer, utilizara um procedimento de extrema rapidez assim como uma concepção muito simples [1]. A abertura do grande palco da Comédie Française tinha sido reduzida à metade, como se vê aqui; isto é, a parte do palco exposta ao público estava na verdade reduzida a um quarto.

[1] Procedimento já usado nas representações de *Não se deve afirmar nada categoricamente.*

O palco pequeno, feito assim sobre grande, fora montado em carrinhos que rolavam em trilhos. Para a mudança de cenário, esse palco era recuado para o fundo. Então, dois semi palcos — instalados, um no pátio, outro no jardim, igualmente montados em trilhos, e nos quais se preparara o cenário abaixo, vinham pelos lados encontrar-se no meio do palco, substituindo o primeiro.



Então, armava-se novamente um terceiro cenário no primeiro palco. Depois, no final do quadro, os dois semipalcos afastavam-se e retomavam seus lugares na parte dianteira da cena. Essas mudanças operavam-se em 15 segundos, o que pode parecer muito rápido, mas representava, entretanto, uma duração máxima que não se devia ultrapassar, pois as dezesseis mudanças de cenário, na peça, só retardavam a representação em 16 × 15" = 4 minutos. Um minuto para cada mudança acarretaria mais de um quarto de hora em tempo perdido para o espectador!



A todas as dificuldades, a serem resolvidas por um decorador, juntam-se as da iluminação. Não basta que um cenário

seja belo. É preciso ainda que cada ator, em todos os momentos importantes de sua representação, seja convenientemente iluminado. A maior parte dos aparelhos de iluminação são fixos, uns no chão da rampa, outros nos arcos da abóbada, em grades. Alguns são fixos na própria sala, nos balcões ou no lustre. Se for o caso de iluminar um interior com teto, todas as luzes vindas da abóbada não servem. É preciso servir-se das janelas e das portas para a entrada da luz, que a rampa ou os projetores da sala não são suficientes para dar, ou dissimular aparelhos móveis, atrás de algumas partes do cenário (móveis ou partes de parede).

O espectador não suspeita — e nem deve suspeitar — que certos tipos de iluminação, que parecem distribuir uma luz uniforme num interior, são ao contrário extremamente matizados, de modo a levar o máximo de luz a todos os pontos do palco onde se desenrolam as cenas mais importantes. Deve-se, pois, prever que em tal ato, tal personagem sentada em tal poltrona deverá ser especialmente iluminada. Na maioria dos casos, os aparelhos necessários estão fixos desde o início da representação e, a um sinal do diretor que acompanha o espetáculo, são utilizados pelos eletricistas da "orquestração" [1] e por aqueles que estão distribuídos pelo palco e pelas armações. Ocorre assim que, ao longo de um mesmo espetáculo, os eletricistas recebem cerca de cinqüenta sinais, cada qual correspondendo a uma manobra a ser executada em ritmo diferente e cujo horário foi determinado quase segundo por segundo.

Em caso de cenários múltiplos, esses tipos de iluminação são ainda mais complicados, pois que os diversos lugares a serem iluminados variam com os cenários. O encenador e o decorador devem prever todas as dificuldades.

Como o cenário, também a iluminação não é um fim em si. Um belo efeito de luz, se não for adequado, pode provocar uma exclamação de assombro do espectador e, entretanto, destruir a atmosfera geral da peça.

Direi o mesmo da sonoplastia, outro *elemento complementar* de um espetáculo e a respeito da qual deve o autor admitir que — salvo no caso excepcional em que ela intervém como personagem na ação — sua única finalidade é participar da criação de uma atmosfera.

---

[1] "Jeu d'orgues."

Com efeito, é próprio do teatro que, do autor ao maquinista, cada um dos participantes da representação sacrifique seu compreensível desejo de salientar os próprios dons à necessidade de oferecer ao espectador o sentimento de que a peça, que se desenvolve diante dele, continua seu destino, sujeita às mesmas necessidades inelutáveis que as de nossa vida. A melhor representação é aquela em que esquecemos o autor, o encenador, o ator, o decorador, o músico, o eletricista, os maquinistas para vivermos, sós com as personagens, uma aventura interior. Se há uma hierarquia nos gêneros, ela só poderia afinal surgir dos diversos graus dessa possibilidade de interiorização. Quanto mais o prazer, por real que seja, se torna consciente, quanto mais as razões desse prazer são suscetíveis de serem analisadas assim que percebidas, tanto mais a obra de arte se inclina para a simples diversão.

CONCLUSÃO: O PAPEL DO PÚBLICO

Não dissimulo que as reflexões precedentes parecerão demasiado sumárias a muito "gente do ofício", habituada a meditar sobre a arte do teatro e, ao mesmo tempo, talvez demasiado ambiciosas aos simples amadores a quem esta obra é destinada. Na verdade, trata-se aqui sobretudo de um esboço do que poderia ser uma Escola do Espectador, uma Iniciação aos problemas da arte dramática. As dificuldades que encontrei, pelo que julgo, vieram do fato de não se ter ainda estudado por este ângulo a representação teatral. Temos ensaios admiráveis sobre a poética e a estética dramática; temos tratados magistrais acerca da arte do ator, da decoração, encenação, vestuário; e a missão desta obra não é, de modo algum, substituí-los; ao contrário, se atingir seu objetivo, ela lhes trará leitores mais avisados. Mas, por serem uns quase exclusivamente teóricos e outros, consagrados apenas aos problemas técnicos, pareceram-me deixar um hiato que tentei preencher, ou melhor, cuja necessidade de preenchimento desejei mostrar. A obra dramática é uma ação viva que evolui, do começo ao fim, sob as vistas de um público a cujo prazer se destina: esforcei-me por dar, tão constantemente quanto possível, o sentimento de uma síntese orgânica desses diferentes elementos, lembrando sempre que as leis do teatro não existem em si, mas só se justificam na medida em que concorrem para o prazer do público. Quis assim libertar o espectador do que se poderia chamar seu "complexo de inferioridade", dando-lhe consciência de seu papel e ajudando-o a conservá-lo melhor.

Com efeito, o mal-estar do teatro contemporâneo vem, parece-me, do fato de a personagem essencial — o público — ter perdido a noção de seus direitos e de muito freqüentemente os animadores de teatro — autores, intérpretes e encenadores — terem esquecido, por sua vez, os direitos essenciais do público. Que um autor tenha *alguma coisa para dizer,* e que o diga sinceramente, não basta para justificar o nascimento de uma obra dramática: o que a justifica é o público ter *alguma coisa para*

ouvir. Os homens de teatro, pouco a pouco, fizeram para si mesmos uma psicologia de reis: esperam que lhes prestem homenagem e queixam-se amargamente se o público os trai, enquanto que, na verdade, são eles chefes de governo, criados não para serem servidos, mas para servir, e seu poder vem apenas do consentimento do povo, ao qual devem sempre prestar contas.

Nos tempos heróicos do teatro — quero dizer, no tempo de Ésquilo ou Sófocles — era todo o povo da cidade que, reunido nas arquibancadas de uma rena imensa, concedia as coroas e os prêmios, e mesmo se o julgamento de um Aristóteles conservava todo seu peso, não era este que contava, mas o do povo.

Hoje, não há nada disso. Os ensaios gerais fazem e desfazem os sucessos, não apenas no presente, mas para o futuro. Os historiadores do teatro não recorrem à cifra das rendas, mas aos recortes da imprensa. Salvo no caso de sucessos excepcionais por sua duração, ou de catástrofes espetaculares, os próprios críticos ignoram a sorte da obra que incensaram ou censuraram.

Assim, pouco a pouco, os empresários de espetáculos adquiriram o hábito de jogar sua cartada em apenas uma ou duas representações: aquelas para as quais são convidados os críticos e o que chamamos "gente de sociedade". Só ousam desafiar os raios da crítica (e ainda assim com circunspecção) os diretores das salas ditas comerciais, que se submetem não *ao* público, mas a *um* público, o seu público, cujas manias lisonjeiam. Assim a regra do jogo é falseada de alto a baixo, na escala dos julgamentos.

A crítica deixou de ser representativa do público. Tomem a lista dos críticos em atividade e perguntem qual de nós, se desejasse conhecer o valor de um espetáculo, teria a idéia extravagante de solicitar a opinião do Sr. X ou do Sr. Y, se o acaso não tivesse feito dele um crítico? Portanto, eis, entre os críticos, pessoas cuja opinião não tem interesse algum para nós e que, entretanto, a cada manhã despejam, em centenas de mil exemplares, suas bençãos e anátemas.

Quem lhes deu autoridade? Um único homem: o diretor do jornal. Como eles, também o diretor não é má pessoa. Mas, pensa em seus *leitores*, e não nos espectadores futuros. Querem bom artigos (um mau crítico pode ser excelente jornalista), e não boas críticas. Têm razão: a imprensa parisiense alcança uma tiragem cotidiana de vários milhões de exemplares, isto é, procura interessar vários milhões de leitores, entre os quais não há muito mais de uns 20 mil (ou seja um leitor em 200) que de noite sairão para ir ao teatro. Um crítico que fosse apenas isso, quer dizer, que só se preocupasse em falar imparcialmente

de uma determinada peça perderia todo interesse para a imensa maioria dos leitores que procuram, com razão, o prazer de leitor, isto é, o prazer de ler um ataque cruamente dirigido ou, eventualmente, um panegírico confortante; ambos, entretanto, escritos de uma só vez, sem matizes, com a paixão e a injustiça necessárias para reter, por um minuto, a atenção de um leitor distraído e apressado.

Acrescentemos a essa "explicação" da crítica contemporânea, a constatação do desaparecimento do crítico profissional, — quero dizer, do crítico dramático profissional, pois muitos exercem sua severidade tanto em relação ao cinema quanto ao teatro, à música, à Volta à França e mesmo quanto à interpretação das tragédias de Racine. Não que alguns não gostassem de se dedicar inteiramente a uma atividade que, em si, é nobre e poderia fazer deles os mais úteis colaboradores de um renascimento do teatro. Mas, são muito mal pagos. Por que um diretor de jornal manteria um homem cujos textos têm uma importância comercial tão pequena? O crítico, para viver, não deve apenas acumular colaborações, mas ainda é preciso que se sujeite a ir ao espetáculo todas as noites. Os grandes críticos de antes da guerra semanalmente escolhiam a peça ou as duas peças de que deviam dar conta cada semana. Um segundo crítico ocupava-se das outras: o simples fato de ir a um espetáculo já era uma prova de estima. Hoje, é preciso falar de tudo, a todo preço e, se ouso dizer, a toda velocidade.

Deve-se ter a coragem de reconhecer: não há mais críticos [1]. E a conseqüência se impõe: os ensaios gerais não têm mais sentido. Não informam nem o público sobre o valor de um espetáculo, nem o autor e os atores sobre o valor do trabalho. Não gosto dos espetáculos de gala, das estréias mundanas: mas são tão justificadas — ou tão pouco — quanto os ensaios gerais. As personalidades que as compõem dispõem de outro meio de expressão além do jornal: a conversa, o telefonema matinal do dia seguinte ao espetáculo. Já se viram sucessos, lançados em sessão de gala, apesar do ensaio geral — ou inversamente. O drama é que esses sucessos sejam decretados tão arbitrariamente no primeiro quanto no segundo caso.

Disso resulta um desencorajamento e, o que é mais grave ainda, uma incerteza generalizada para o pessoal de teatro. Não

[1] Ao escrever isso, não estou esquecendo do que exerci a profissão de crítico. Mas, sofri bastante com as condições impostas pelo jornalismo moderno para estar persuadido de que meus antigos colegas me serão mais gratos que hostis por ter dado esse grito de alarme.

se sabe mais do que depende um sucesso ou um malogro. Todos estão desorientados. Ninguém mais se sente julgado por juízes válidos. Sem dúvida, o sucesso de uma obra é sempre dificilmente previsível, mas enfim quando acontece, gostaríamos de saber a que se deve, e conhecer ou reconhecer as razões de um malogro. Hoje (pode-se dizer que essas razões, na maioria dos casos, são exteriores ao espetáculo apresentado. Este não passa de um pretexto para exprimir uma reação cujos antecedentes e causas os próprios críticos distinguem mal.

Por isso, é tempo de o público readquirir confiança em si, de não continuar desorientado pelas afirmações contraditórias de jornalistas, que não poderiam ser bons guias. Nada mais aflitivo do que ver espectadores sensatos saírem de uma sala na qual encontraram prazer, sem ousarem reconhecê-lo — e ainda menos afirmá-lo — por medo de se enganarem. No teatro como em qualquer lugar, há uma regra: o prazer que se tem é sempre um *verdadeiro* prazer. Se o espectador hesita em dizer: "É bom" ou "Não é bom", que não hesite em afirmar: "Gosto" ou "Não gosto". Não creia ele que se rebaixa por ser sincero. Não creia, sobretudo, engrandecer-se ao fingir desprezar tudo. Ouse amar o que ama e já estará, de qualquer modo, de acordo consigo mesmo, o que trará um outro prazer *verdadeiro*. E se, ao ter experimentado prazer, desejar saber melhor por quê, desejar encontrar-se em condições de explicá-lo e fazê-lo compartilhado, dedique-se a descobrir em si mesmo "esta regra do jogo" de cuja existência espero tê-lo convencido.

Se os espectadores soubessem quanto os servidores do teatro, os atores, continuam entre eles a confiar no público; se os espetadores soubessem com que impaciência, após as estréias ou os ensaios gerais os atores esperam o veredicto do *verdadeiro público,* não poderiam ter dúvida quanto a seu papel ativo, papel essencial, no desenvolvimento da arte dramática: basta que tenham a coragem de se afirmarem tal como são. Assistir a um espetáculo não é uma ocupação passiva: é um ato que implica um compromisso. O jogo vivido no palco é o jogo dos espectadores, do qual estes devem participar e que não se joga sem eles. Que não tenham medo de se entregarem. Que aprendam as regras e, graças a eles, o teatro há de recuperar sua grandeza. Nós, homens de teatro, precisamos do público. Se este livrinho atingiu seu objetivo, já se compreendeu que ele não é um tratado ou um guia, mas um apelo. O espectador é nossa melhor esperança.

★

Este livro foi composto e impresso pela EDIPE Artes Gráficas, Rua Domingos Paiva, 60 — São Paulo.